

छायावादी
काव्य में
उदात्त तत्त्व

प्रकाश, विराट्, ६९, मद्रास
के छाया के छाया में
विशेष अध्ययन



नेशनल पब्लिशिंग हाउस-दिल्ली

३८४७

छायावादी काव्य में उदात्त तत्त्व

कमलेश

प्राध्यापिका

हिन्दी विभाग, माता सुन्दरी कॉलेज, नई दिल्ली
(दिल्ली विश्वविद्यालय)

मेहनत वस्त्रिहित हाउस
२१, हरिदास, दिल्ली-११०००६
द्वारा प्रकाशित

प्रथम संस्करण १९७१ • मूल्य : ₹६.००
© कमलेश

अरावती प्रिंटिंग प्रेस
बीकानेर, जयपुर, दिल्ली-११०१२१
द्वारा मुद्रित

CHHAYAVADI KAVYA MEN
UDATT-TATWA
(Criticism)
Kamlesh

पूज्य माता-पिता के
श्रीचरणों में
सादर—

पश्चिम की राज्य-विभक्त परम्परा में छोटी और धरतू के बाद तीसरा महत्त्वपूर्ण मान लॉन्गमन का है। लॉन्गमन की क्रांति पश्चिम के साम्यवादीय विभक्त की मयी दिशा देने की दृष्टि में तो है ही, इसलिये और भी है कि वे अनेक क्रांतियों के बाद आने वाले रोमांटिक और के आघातार्थ सिद्ध हुए। योरोप में उन्नीसवीं शताब्दी में जिस राज्य-विभक्त का प्रभुत्व रहा उसके बीच प्राचीनो में से लॉन्गमन के राज्य-विभक्त में ही प्राप्त होते हैं। साम्य अविभक्त के विविध रूपों में ध्येष्टता-विधायक तत्त्व की दृष्टि में लॉन्गमन से उदात्त की परिचयता और प्रतिष्ठा की। बाद में रोमांटिक कवियों में सौन्दर्य के उदात्त रूप की साधना करने राज्य के माध्यम में की। भारत में, बिराट और उदात्त की यह साधना बगला के रवीन्द्रनाथ ठाकुर और हिन्दी के छायावादी कवियों के राज्य का प्राप्त रही। अतः छायावाद की कविता में उदात्त-तत्त्व के अध्ययन का यह प्रयास महत्त्वपूर्ण कहा जायगा।

लॉन्गमन 'उदात्त' की व्याप्ति साम्यापना में लेकर राज्य-मौली तत्त्व स्वीकार करते में। लेखिका ने इन अनेकतरणीय अवधारणा की उनके इसी व्यापक रूप में सहज किया है। इनके अतिरिक्त भारतीय और पारम्पर्य परम्पराओं में इसके ऐतिहासिक विकास-क्रम का अध्ययन करने हुए इसे एक जीवन्त विचारधारा के रूप में प्रस्तुत किया गया है। 'उदात्त' के इन साहित्यिक और ऐतिहासिक विवेचन के उपरान्त उसे एक सामाजिक प्रतिमान के रूप में छायावादी काव्य पर लागू कर उदात्त विवेचन किया गया है। छायावाद के सन्दर्भ में इस दृष्टि की सामंजस्य और महत्त्व असंदिग्ध है। प्रस्तुत प्रपञ्च इस दृष्टि में छायावाद के आलोचनात्मक अध्ययन की एक विशेष दिशा निर्धारित करता है। मुझे विश्वास है, हिन्दी-युग लेखिका के इस प्रयास का स्वागत करेगा।

—निर्मला जैन

२६ दिसम्बर, ७४

प्राक्कथन

प्रस्तुत लघु-सोध प्रबन्ध का विवेच्य विषय है “छायावादी काव्य में उदात्त तत्त्व” । छायावाद के प्रमुख कवियों—प्रसाद, निराला, पन्त और महादेवी—के काव्य के सन्दर्भ में ही उदात्त तत्त्व का विश्लेषण किया गया है । छायावाद पर तो अब तक अनेक आलोचनात्मक ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं, किन्तु “छायावादी काव्य में उदात्त तत्त्व” पर ऐसा कोई ग्रन्थ दृष्टिगत नहीं होता । लॉज़ायनस द्वारा निर्दिष्ट उदात्त तत्त्वों को आधार बनाकर छायावादी काव्य में उन तत्त्वों को रेखांकित करने का प्रयास इस प्रबन्ध में किया गया है । जगदीश पाण्डेय का “उदात्त सिद्धान्त और शिल्पन”, शिवबालक राय का “काव्य में सौन्दर्य और उदात्त तत्त्व” नामक पुस्तकें प्रकाश में आई हैं किन्तु इनमें लॉज़ायनस के सिद्धान्तों का विवेचन नहीं है । छायावाद की कुछ प्रमुख पुस्तकें—‘छायावाद’ (नामवरसिंह), ‘छायावाद’ (शम्भुनाथ सिंह) नामक पुस्तकों में छायावाद के विविध पक्षों का विवेचन एवं विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है, किन्तु छायावादी काव्य में उदात्त तत्त्व का स्वतन्त्र अथवा प्रासंगिक रूप से विवेचन इन कृतियों में भी नहीं हुआ । अतः प्रस्तुत प्रबन्ध की उपादेयता स्वतः सिद्ध है ।

इस लघु-ग्रन्थ को बार-बारियों में विभाजित किया गया है :

प्रथम अध्याय में उदात्त का स्वल्प स्पर्श दिया गया है । उदात्त के स्वल्प के लिए विविध वाक्यान्त एवं भारतीय विद्वानों की अवधारणाओं को प्रस्तुत किया गया है ।

द्वितीय अध्याय में छायावादी कवियों की औदात्त विवक्षित अवधारणा को स्पर्श दिया गया है ।

तृतीय अध्याय में छायावादी काव्य में महान् छारणाओं की शक्ति एवं प्रेरणा-प्रभुता का स्पर्श दिया गया है ।

चतुर्थ अध्याय में छायावादी काव्य में उदात्त भाव-भेदी पर प्रकाश डाला गया है । अन्तिम अध्याय में छायावादी काव्य में उदात्त स्पर्श का सुसंयोजन प्रस्तुत किया गया है ।

इस ग्रन्थ के प्रकाशन में पूजनीय डॉ० भीमरी निवेता जैन ने अपने सहज योग्य भाव से मेरे कोष्ठ-ग्रन्थ को प्रकाशन दिया है । उनके लिए मैं उनके प्रति अपनी हार्दिक कृतज्ञता व्यक्त करती हूँ । अष्टम डॉ० नरेन्द्र के प्रति भी मैं अपना आभार व्यक्त करती हूँ जिन्होंने उपसुप्त-विषय पर कार्य करने की अनुमति प्रदान की ।

माननीय डॉ० रत्नाकर ने समय-समय पर मुझे जो प्रोत्साहन दिया, उसके लिए मैं अत्यन्त आभारी हूँ ।

अष्टम श्री पुष्पोत्तमराम त्रिपाठी की आभारी हूँ जिन्होंने प्रत्येक अवसर पर प्रसन्नतापूर्वक यथासम्भव सहायता प्रदान की । अन्त में प्रकाशक नेशनल पब्लिशिंग हाउस के प्रति आभार प्रकट करती हूँ जिनके प्रयत्नों से इस पुस्तक को अपने पाठकों तक पहुँचाने में समय हो सका है ।

पुस्तक के लेखन और प्रकाशन के मध्य चार वर्षों का अंतराल आ गया है । प्रयास भी पहला ही है । अतः छूटियों का रह जाना स्वाभाविक है । सुधीजन मेरा ध्यान इस ओर आकृष्ट करेंगे तो आभारी हूँगी ।

—कमलेश

अनुक्रमणिका

१. उदात्त का स्वरूप	१
२. छायावादी कवियों की औदात्य विषयक अवधारणा	२४
३. महान् धारणाओं की क्षमता	३५
४. छायावाद की कुछ उदात्त कविताएँ	७३
५. छायावादी काव्य में उदात्त भाषा शैली	६६
६. उपसंहार	१३६
७. सन्दर्भ ग्रन्थ सूची	१३६

॥ छायावादी काव्य में उदात्त तत्त्व ॥

॥ छायावादी काव्य में उदात्त तत्त्व ॥

प्रथम अध्याय

उदात्त का स्वरूप

उदात्त अंग्रेजी शब्द (sublime) 'सबलाइम' का हिन्दी रूपान्तरण है। पाश्चात्य साहित्य में सौन्दर्यशास्त्र के साथ इस शब्दावली पर भी दीर्घ-कालीन परम्परा से विचार होता आया है। इस तत्त्व का सर्वप्रथम विचारक लाजायनस है जिसने 'पेरिडप्सुस' ग्रन्थ काव्य के उदात्त-तत्त्व के लिए लिखा था। इसके अनुसार उदात्त तत्त्व शैली का महत्तम गुण है जो विभिन्न व्यंजनाओं के माध्यम से किसी व्यक्तित्व या घटना के रोमांसिक, आवेशपूर्ण एवं भयंकर तत्त्व को प्रकट करने के लिए प्रयुक्त होता है। लाजायनस के अनुसार 'साहित्य का अस्तित्व शिक्षा देने के लिए अथवा ज्ञान देने के लिए नहीं है प्रत्युत वह तो हमारे संवेगों को जाग्रत करने, हमें हर्षातिरेक का अनुभव कराने और हमें आनन्द प्रदान करने के लिए है। वह महान् और गम्भीर विचारों की आवश्यकता को भली प्रकार स्वीकार करता है। मगर उसका विश्वास है कि उदात्त विचार गहन संवेगों का उद्भूत करते हैं औदात्य तक पहुँचा देते हैं ठीक उसी प्रकार जैसे इसके विपरीत एक गहन संवेग एक सूक्ष्म विचार को जन्म दे।'¹ सर्वप्रथम लाजायनस ने उदात्त विषयक विचारों को

१. Lieder, Paul Robert & Withington Robert—The Art of Literary Criticism, p. 72

"That literature exists, not to teach, or to give us learning, but to arouse our emotions, to transport us into ecstasy, to give us pleasure. He admits the necessity of great and weighty thought, but believes that noble ideas give rise to deep emotions, lifts us to sublimity, just as, conversely, a deep emotion may give rise to profound thought."

स्पष्ट किया है। "ओदात्त महान् आत्मा की प्रतिध्वनि है।" लांजायनम के अनुसार "मध्यता सही अवसर पर कौंध कर वज्रपात के समान अपने सामने पड़ने वाली हर वस्तु को छिन्न-भिन्न कर देती है।" लांजायनम के प्रबन्ध में सर्वोत्कृष्ट स्यत नीचे दिया जाता है। "प्रवृत्ति ने हम मनुष्यों को इसलिए नियत किया है कि हम नीच अथवा निवृष्ट पशु सिद्ध न हों। जब वह हमें इस विशाल ग्रहाण्ड में प्रविष्ट कराती है जैसे किसी महान् सभा में प्रविष्ट करा रही हो। मानो हम उस शक्तिशाली विश्व के दशक हों। उसी समय वह हमारी आत्माओं के भीतर उत्कृष्ट अथवा दिव्य के लिए अश्रेय प्रेम और श्रद्धा प्रतिष्ठापित कर देती है। यही कारण है कि सम्पूर्ण विश्व भी मानव मस्तिष्क के विचार और चिन्तन के लिए पर्याप्त नहीं लगता और प्रायः हमारी कल्पना दिगन्त को पार कर जाती है।"

यही कारण है कि स्वभाव से हम छोटी-छोटी धाराओं की प्रशंसा नहीं करते, चाहे वे कितनी उपयोगी और निर्मल क्यों न हों, बल्कि नील नदी, डेन्यूब अथवा राइन और इन सबसे अधिक महासागर से प्रभावित होते हैं। इसी प्रकार हम अपने द्वारा प्रज्वलित छोटी-सी अग्निशिखा को स्वर्गिक ज्वालाओं की अपेक्षा अधिक सम्भ्रम से नहीं देखते, यद्यपि वे प्रायः अग्धकार में छिपी रहती हैं न हम उसे ऐतना के ज्वालामुखियों की अपेक्षा अधिक विस्मयकारी मानते हैं जो अपने विस्फोट में अतल गर्भ से बड़े-बड़े पत्थर एवं बृहदाकार शिलाखण्ड बाहर फेंकते हैं और कभी-कभी जिनके गर्भ से विद्युद् और अभिभ्रित आन्तर्भीम ज्वाला का नद प्रवाह उमड़ता बसा आता है। इन सब विषयों में हम यह कह सकते हैं कि जो कुछ भी उपयोगी तथा आवश्यक है उसे मनुष्य साधारण मानता है अपने सम्भ्रम का भाव तो वह उन पदार्थों के लिए ही सुरक्षित रखता है जो विस्मय विमूढ कर देने वाले हैं।

समालोचकों ने उन समस्त बाह्य पदार्थों का जो महान् और दिव्य हैं एक सिद्धान्त खड़ा कर दिया। यथा महान्, विषम, विस्मयकारक और भयप्रद। महानता विशेषकर भूदृश्य के पदार्थों की शी उदाहरणार्थ ऑल्पस पर्वत,

1. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism :
A Short History, p. 99
"Sublimity is the echo of a great soul".
2. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism :
A Short History, p. 106
"Sublimity flashing forth at the right moment scatters
everything before it like a thunderbolt."

जिमको सन् १६८८ मे डेविस ने अवरोहण किया और उसके गद्गद करने वाले संज्ञास और एक भयानक प्रसन्नता से प्रभावित हुआ। एडीसन ने इसके बाद वैसे ही यात्रा की और वैसे ही प्रभाव उस पर भी पड़ा, जिसका वर्णन उसने अपने एक पत्र 'स्पैक्टेटर' में किया। उसने लिखा "जिन-जिन पदार्थों को मैंने देखा है उनमें सागर अथवा महासागर से अधिक किसी और ने मेरे विचारों पर इतना प्रभाव नहीं डाला। मैं इस विशाल जलराशि की हिलों-रों को यहाँ तक कि प्रशान्त वातावरण में भी बिना अत्यन्त प्रसन्न विस्मय के देख नहीं सकता। परन्तु जब समुद्र में तूफान आया हो तो उस समय चहुँ ओर सिवाय श्वेत फेन युक्त तरंगों और तैरते हुए पर्वतों के और कुछ दिखाई न दे तो "ऐसे मनोहर आतंक" के दृश्य जो हृदय में उठें, वर्णन करना असम्भव है।"

"लाजायन्स के लिए महान् साहित्य वह है जो केवल भाव पाठक को एक बार ही नहीं बल्कि पुनः-पुनः आप्त और उत्तेजित करे। यदि बार-बार पढ़ने पर वह विभिन्न प्रकृति, व्यवसाय, इच्छा और आयु वाले तथा विभिन्न भाषाओं को जानने वाले मनुष्यों को प्रभावित करे, तो उसकी महानता प्रशंसाती है।" लाजायन्स के अनुसार "महानता को बनाने में इतना किसी वस्तु का हाथ नहीं है जितना कि उचित स्थान पर वास्तविक भावनाओं का है क्योंकि यह शब्दों को विसृष्ट उत्साह के उद्गम स्वार से अन्तःप्रेरित कर

१. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism : A Short History, p. 286

"..... of all Objects that I have ever seen, there is none which affects my Imagination so much as the Sea or Ocean. I cannot see the Heavings of this Prodigious Bulk of Waters, even in a Calm, without a very pleasing Astonishment. But when it is worked up in a Tempest, so that the Horizon on every side is nothing but foaming Billows and floating Mountains, it is impossible to describe the agreeable Horror that rises from such a prospect."

२. Daiches, David—Critical Approaches to Literature, p. 48

"For Longinus, great Literature is that which excites and arouses the reader not only once but repeatedly; if it produces this impression after repeated readings, and among men "of different pursuits, lives, ambitions, ages and languages," then its greatness is beyond question."

उन्हें अनौचित्य उद्गार से भर देती है।”

गोत्रायण ने एक स्थान पर लिखा है कि “औसत् का वर्णन करने के लिए वक्ता के रसमय महान् आत्मा होना आवश्यक है। यदि उसे उदात्त के सम्बन्ध में विवेचन करना हो, यदि वह आनन्द का प्रेमी हो, या धनप्रेमी हो तो वह निम्न स्थिति का बन जाता है। एक भ्रष्ट व्यापारी के समान वह अपने स्वार्थ को ही ध्येय और भव्य मानने की भूल करता है नरर अंगों को प्रगटा करता है और अन्तः वह अपनी दृष्टियों के अधीन हो जाता है। एक निरुपेक्षित, दाम कोई प्रगतीव स्वार्थ नहीं कर सकता। गच्छा यथा मोक्षी गच्छति आत्मा नहीं रहता। परन्तु जिनके विचार पराधीन के समान धुंधले हैं और जो लोग जीवन में निरपेक्ष सम्पन्न करने हैं वे कोई ऐसी वस्तु नहीं बना सकते जो विनियम और अमरत्व के योग्य हो। परन्तु महान् शब्द उन्हीं के मुख से निगूत होते हैं जिनके विचार गम्भीर और गहन हैं।”

उदात्त द्वारा हमारी आत्मा उत्साह और हर्षान्तरिक में गगुन्नन या ऊँची उठ जाती है। पाठक का लेखक के साथ सादात्म्य हो जाता है क्योंकि उसकी आत्मा अनुभव करती है मानो जो कुछ वह सुनता है उसका सृजन

1. Daiches, David—Critical Approaches to Literature, p. 48

“I would confidently affirm that nothing makes so much for grandeur as true emotions in the right place, for it inspires the words, as it were, with a wild gust of mad enthusiasm and fills them with divine frenzy.”

१. Crane, R. S.—Critics and Criticism, p. 258

“The artist must himself be sublime in soul if he is to reflect the sublime; if he is led by the love of pleasure or the love of money, he becomes little and ignoble. Like a corrupted judge he mistakes his own interest for what is good and noble, he admires his mortal parts and neglects to improve the immortal, and he becomes eventually the prisoner of his passions.”

“The true Orator must have no low ungenerous spirit, for it is not possible that those who think small thoughts fit for slaves, and practise them in all their daily life, should put out anything to deserve wonder and immortality.” But “great words issue, and it cannot be otherwise, from those whose thoughts are weighty.”

स्वयं उसने किया है अतः जो बिल्कुल आत्मा को ऊपर नहीं उठाता उसे हम मिथ्या औदात्य भी नहीं कह सकते। जो कुछ थोड़े समय के लिए ही प्रभावित करे और उसके पश्चात् निरन्तर घटता जाए वह छद्म औदात्य है जबकि जिसमें स्थायी शक्ति विद्यमान हो और जो आत्मा का निरन्तर पोषण करे वह स्वयमेव 'उदात्त' है।

अतः 'उदात्त' वह तीव्र भावावेग है जिसका प्रतिरोध करना असम्भव है और जो स्मृतिपटल पर छा जाता है। जो सदैव अपने पीछे मौलिक या सद्य विचार के लिए सामग्री छोड़ जाता है क्योंकि उदात्त में यह गुण होते हैं। उसकी सबसे निश्चित कसौटी यह होगी कि वह सभी को अच्छा लगे।^१

साहित्य के प्रति लाजायनस का मत उस समय के अनुसार असाधारण है। यद्यपि जैसे व्यक्तियों की भाँति इंग्लैंड के कल्पनाजीवी काल से कुछ अधिक मिलता-जुलता है। अपने प्रबन्ध में उसने उन्हीं गुणों का दृष्टान्त द्वारा निरूपण किया है। उसके अनुसार "समस्त कला में स्पष्टीकरण होना सहज और स्वाभाविक है जैसा कि वायलो उसके अनुवादक का कथन है। उदात्त के विषय में कहते हुए वह स्वयमेव उदात्त बन जाता है।"^२ इसी प्रकार पोप में

१. Crane, R. S.—Critics and Criticism, p. 243

"The soul is elevated by sublimity to joy and exultation; the reader feels an identification with the author, for the soul feels, "as though itself had produced what it hears"; hence what does not elevate at all would not even be false sublimity, and that which elevates only temporarily and has a diminishing force forever after is false sublimity, while that which has a permanent force and which provides a perpetual nourishment for the soul is the sublime itself. Hence it is that transport which is impossible to resist and which establishes itself firmly in the memory and which always leaves material for fresh reflection since the sublime would have these characteristics, the most certain attestation of sublimity would be the discovery of its universal appreciation; thus the consensus gentium constitutes, for Longinus, an unquestionable test, since it abstracts from any possibility of individual error."

२. Lieder, Paul Robert and Withington Robert—The Art of Literary Criticism, p. 73

As Boileau, his translator, said: "In speaking of the

वई वार वायलो की अनुगूँज सुताई पडती है—

तू, (निर्भीक) लाजायनस,
 सभी नव कवियों को प्रेरित करे,
 दे शुभाशीष उनके समालोचक को
 कर मुखरित कवि-ज्वाल ।
 तू उत्साहिपूर्ण न्यायधीश
 निज दायित्व में रत रहे
 सहृदयतावश दण्डादेश दे
 जो सबदा ही न्यायपूर्ण हो ।
 जिसका स्वयं प्रमाण
 सबल बनाये उसका विधान
 "और वह स्वयं महान् 'उदात्त' है ।
 करता जो उदात्त का वखान ।"

sublime, he is himself sublime". So like wise Pope, who echoed Boileau

१. More than once—

"Thee, bold Longinus ! all the Nine inspire,
 And bless their critic with a poet's fire;
 An ardent Judge, who, Zealous in his trust,
 With warmth gives sentence, yet is always just,
 Whose own example strengthens all his laws,
 And is himself that great sublime he draws."

Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism and Short History, p. 285

The term, "sublime" in French Criticism, shortly before the work of Boileau, had been applied to diction and had meant something like preciousness or a metaphysical affection of nicety. And Boileau's main point in his classic preface was that the sublime so well described by Longinus resided not in nicety of terms but in grandeur of conception—a grandeur which had to be expressed, not preciously, but strongly, and which was capable of being expressed in only a few simple words. The example cited by Longinus from the opening of the "Hebrew Lawgiver's" Genesis lent itself most impressively to Boileau's new conception.

'उदात्त' का विवेचन सर्वप्रथम लांजायनस ने ही किया था। इसके पश्चात् भी अनेक पाश्चात्य विद्वानों ने 'उदात्त' के विषय में अपने-अपने विचार प्रकट किये हैं।

बॉयलो की रचना से कुछ समय ही पूर्व फ्रांसीसी मौमासा में 'उदात्त' शब्द का प्रयोग वाक्य विन्यास अथवा लेखन शैली के लिए किया जाता था और इसका अर्थ कुछ मनोहारिता के आध्यात्मिक प्रदर्शन के अनुरूप था। बॉयलो के जिस प्रयास ने 'उदात्त' को फ्रांसीसी और अंग्रेजी समालोचना में अर्वाचीन शब्द के रूप में अधिष्ठित किया उसका सारांश यह था कि लांजायनस ने जिस 'उदात्त' का विषय वर्णन किया है वह शब्दों की मनोहारिता में न रहकर अवधारणा की महानता में होता है। ऐसी महानता जिसे अत्यधिक रूप से ध्यस्त करने की अपेक्षा दृढ़तापूर्वक किया जाय, और जो कतिपय सरल शब्दों में ही अभिव्यक्त की जा सके।

लांजायनस द्वारा हिब्रू स्मृतिकार (के जेनिसिस) (इंजील के प्रथम अध्याय में) की प्रस्तावना से उद्धृत उदाहरण बॉयलो की नवीन अवधारणा के लिए बहुत काम की वस्तु है।

'उदात्त' शब्द से लांजायनस का आशय प्रवक्ताओं द्वारा कही गई 'उदात्त शैली' से नहीं था। वास्तव में उसका अभिप्राय प्रबन्ध में असाधारण तत्त्व से है जिससे वृत्ति की प्रतिष्ठा बड़े, मन आनन्द विभोर हो उठे अथवा मुग्ध हो। भव्य उदात्त शैली के लिए उच्च भाषा की आवश्यकता होती है। परन्तु उदात्त केवल एक विचार, एक अलंकार, एक उक्ति में भी सम्भव हो सकता है।'

9. By the "sublime" Longinus did not mean what orators call "the sublime style;" he meant the element of the extraordinary in discourse, the marvellous, the striking, that in virtue of which a work exalts, ravishes, transports, 'The sublime style needs lofty language; but the sublime may appear in a single thought, a figure, a phrase.'

The sublime as a category distinct from the beautiful. (The beautiful for Johnson was something close to the rhetorically elegant. Milton was sublime, Pope beautiful) The sublime plays a pronounced, if somewhat disguised, role in Johnson's thought as an adjunct or ambiguous equivalent of the universal. The grandeur of generality is something inclusive, not only in the sense of being universally valid or true, but in that of being big, reaching out and taking in all.

जानसन ने अपने विचारों में 'उदात्त' को गुन्दर में विभिन्न श्रेणी का होने की माग्यता दी। जानसन के मतानुसार 'गुन्दर' कुछ-कुछ मालसारिक रूप से उदात्त के निबट था। मिस्टन अत्युदात्त था, पोप 'गुन्दर' अर्थात् मिस्टन की कविता उत्कृष्ट और भव्य थी जबकि पोप की गुन्दर और सावध्यमयी। सामान्यता की महानता का इसमें समावेश है। केवल मात्र इस अर्थ में नहीं कि वह व्यापक रूप से न्याय-संगत और सज्जी है प्रयुक्त बड़ा होने में और हस्तगत करने और समझने में भी इसका उतना ही महत्त्व है।

"उदात्त उनकी पहुँच से बहुत दूर था क्योंकि उन्होंने कभी इस बात का प्रयास नहीं किया था कि अवधारणा और विस्तार जोकि एकाएक समस्त मन को भर देता है जिसका प्रथम प्रभाव आकस्मिक विस्मय है दूसरा यथोचित श्लाघा। औदात्य समीकरण से उत्पन्न होता है और सुच्छता विसर्जन द्वारा। महान् विचार सदैव सामान्य होते हैं।"

"वाट ने अत्युदात्त, भव्य और गुन्दर में अन्तर स्पष्ट करते हुए लिखा है कि हम केवल प्राकृतिक पदार्थों में भव्यता पर विचार करते हैं क्योंकि कला की उत्कृष्टता सदैव प्रकृति के साथ सामंजस्य रखने वाली अवस्थाओं तक ही सीमित होती है। प्राकृतिक सौन्दर्य (जो कि अपने पर ही निर्भर करता है) अपने रूप के साथ उद्देश्य पूर्णता लाता है जिससे वह पदार्थ ऐसा प्रतीत होता है मानो वह पहले ही हमारे निर्णय के अनुकूल हो। इस प्रकार अपने आप ही एक परिपुष्टि की वस्तु सविहित की जाती है दूसरी ओर जो अकारण ही और जिनके केवल मात्र बोध से ही हमारे अन्दर उत्कृष्ट (उदात्त) भावना उद्भूत हो जाए। जो निर्णय के बारे में उद्देश्य का उत्पन्न करती प्रतीत हो, जो हमारी प्रस्तुत्यात्मक क्षमता के सर्वथा अनुपयुक्त सिद्ध हो और हमारी कल्पना शक्ति की अवहेलना करे और इतना होने पर भी उसे अधिकतर 'उदात्त' या 'भव्य' कहा जाय।

प्रकृति में 'उदात्त' के निरूपण से ही मन स्वयमेव द्रवित हो जाता है।

1. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism . A Short History, pp. 323-324.

Thus in his remarks on the metaphysical poets; Nor was the sublime within their reach..., for they never attempted that comprehension and expanse of thought which at once fills the whole mind, and of which the first effect is sudden astonishment, and the second rational admiration. Sublimity is produced by aggregation and littleness by dispersion. Great thoughts are always general.

दूसरी ओर सुन्दर पदार्थ के सौन्दर्यबोध विषयक निर्णय के दखसु चिन्तन में इस मनोवृत्ति की तुलना एक स्पन्दन से की जा सकती है। अर्थात् एक ही पदार्थ की ओर बारी बारी से आकर्षण और प्राकर्षण का होना।

बड़े-बड़े ऊपर लटकते हुए और भयावने चट्टान उमड़-धुमड़ कर आए हुए आकाश में मेघ, कौंधती बिजली के साथ बढते हुए बादलों की गड़गड़ाहट, विनाशकारी ज्वालामुखी पर्वत, शंखावात, अपने पीछे बरबादी छोड़ता हुआ, अगाध महासागर भगंकर शोरगुल की अवस्था में, एक विनाशकाय नदी का उष्णजल प्रपात और इसी प्रकार के अन्य अनेक उदाहरण यह सिद्ध करते हैं कि हमारी प्रतिरोध की शक्ति उनकी महान् शक्ति के समक्ष कितनी नगण्य और तुच्छ है किन्तु जितने भयानकतर ये दृष्टिगोचर हों उतने ही अधिकतर आकर्षक प्रतीत होते हैं यदि केवल हम सुरक्षित हों। हम सहसा इन पदार्थों को भय्य भयवा उत्कृष्ट कहेंगे क्योंकि यह हमारी आरम्भिक शक्तियों को उनकी परिचित ऊँचाई से ऊपर उठाते हैं और हमारे अन्दर एक बिलकुल विभिन्न प्रकार की ऐसी प्रतिरोध शक्ति जाग्रत करते हैं जिसके द्वारा साहस पाकर हम 'प्रकृति की प्रत्यक्ष सर्वशक्तिमत्ता का दृढ़ता से सामना करते हैं।'^१

इसके अतिरिक्त रैनेल्ड के लेखों में ब्लेक द्वारा दी गयी निम्नलिखित कटु समालोचना के कतिपय वाक्य दिये जाते हैं।

“वास्तविक प्रभाव विखरे भागों के एकीकरण में है इसके अतिरिक्त और कुछ नहीं। भागों के परिष्करण करने से सम्पूर्ण वस्तु का क्या बनेगा। सूक्ष्म विवेचन आकस्मिक नहीं होता। समस्त उदात्तता सूक्ष्म विवेचन पर प्रस्थापित है पृथक् सामान्य रूप का अस्तित्व नहीं हो सकता। भिन्नता विशिष्ट होती है सामान्य नहीं। सामान्यीकरण करना महाभूखंता है।”

वर्ड्सवर्थ और कालरिज ‘उदात्त’ या उसके अंगों—भावोत्तेजक और अस्पष्ट महान् को वास्तव में गुणों के सम्मिश्रण के केन्द्र के घटित निकट रखते

१. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism : A Short History, p. 111.

२. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism : A Short History, p. 322

“Real effect is making of our parts, and it is nothing else but that.” Sacrifice the parts; what becomes of the whole” ?

“Minute Discrimination is not accidental. All sublimity is founded on minute Discrimination.” “Distinct general form cannot exist. Distinctness is particular, not general.” “To generalize is to be an ‘Idiot’.”

है जिसके द्वारा कल्पना और कविता की परिभाषा की जाती है।

“उत्साहपूर्ण और विचारमग्नता के महान् गद्यहास्य धर्म धर्मों के ओर श्रुतीय और गीतात्मक भाग और मिल्टन की रचनाएँ—“मैं इन लेखकों को प्राचीनकालिक रोम और यूनान के लेखकों से अधिक श्रेष्ठतर जानकर निर्वाचित करता हूँ। क्योंकि विधियों की मूर्तिपूजा ने उन देशों के बड़े-बड़े कवियों के मन को इतना अधिक बन्धीभूत कर दिया था कि वे मनुष्य के विशेष रूप में गुणमय बन गये थे जिन्होंने हिन्दू मूर्तिपूजा में घुणा करने के कारण बच गये थे यह घुणा हमारे होमर महान् महाकाव्य के रचयिता में इतनी जोरदार थी चाहे सर्वोत्कृष्ट साहित्य ऊपरी तल से कितना ही प्रभावित क्यों न हो उसकी आत्मा हिन्दू थी। अतः उसके मन का मुकाबला सभी वस्तुओं में उदात्त की ओर था।”

आर्नेस्ट ने १८५३ में अपने एक निबन्ध में होमर की शैली के विषय में केवल मात्र संकेत करते हुए लिखा है ‘होमर’ ‘भगवद् गीता’ में लिखता है। यह वाक्य साधारणतया आर्नेस्ट यूनानी लेखकों के विषय में प्रयोग करता है। पुनः अपने दो निबन्धों में मार्किट एंजिल की ‘भगवद् गीता’ जो अठारहवीं शती के उदात्त अनुवाद से मिलती-जुलती है।”

होमर की रचनाओं का अनुवाद करते हुए वह लिखते हैं ‘मेरी धारणा है कि कविता में उदात्त शैली सभी प्रयुक्त की जाती है जब एक प्रकाण्ड विद्वान् भावपूर्ण योग्यतायुक्त-सारल्य विधि अथवा अनकारहीनता से किसी धार्मिक विषय की व्याख्या करता है।

इसी प्रकार का प्रकरण न केवल ‘तत्त्वार्थ’ अथवा विषय वस्तु के हेतु प्रत्युत ‘शैली’ या क्रम के विषय में भी उसके १८८० के निबन्ध में दृष्टिगोचर होता है। ‘तत्त्वार्थ’ और ‘शैली’ दोनों में उच्च सौन्दर्य उत्तमता और प्रतिभा का उतार-चढ़ाव नितान्त आवश्यक है।”

१. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism : A Short History, p. 405.

२. Homer writes in the grand style : “The phrase used in the preface of 1853 apropos of the Greeks in general and repeated during Arnold’s later years in two essays in Milton, expresses a stylistic version of the 18th century michelangellesque sublime.”

३. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism : A Short History, pp. 444-445.

टेनीसन के शब्दों में "वह परमानन्द जो कि एकदम पवित्र, अत्यन्त उत्कृष्ट और अपार है; मेरी धारणा है कि वह सुन्दर वस्तु के भावन या अनुचिन्तन से ही प्राप्त हो जाता है। सुन्दरता के अनुचिन्तन में ही केवल हम सम्भवतः आत्मा के आनन्दमूलक उत्कर्ष और उत्तेजना को पा सकते हैं जिसे हम वाच्यगत भाव मानते हैं।"^१

उदात्त विषय

उदात्त विषय औदार्य अभिव्यक्ति की विशिष्टता और उत्कृष्टता का नाम है और केवल इसी के आधार पर येष्ठ कवियों और लेखकों ने अपनी प्रतिष्ठा एवं यश का अर्जन किया है। सर्वप्रथम प्रश्न यह उठता है कि उदात्त अथवा अजित की कला जैसी कोई वस्तु है भी या नहीं। कुछ लोगों का मत है कि जो ऐसे विषयों को कला के अनुशासन के अन्तर्गत लाना चाहते हैं वे पूर्णतः भ्रम में हैं। एक विचारक का कहना है कि उदात्त प्रवृत्ति तो नैसर्गिक होती है और शिक्षा द्वारा उपलब्ध नहीं होती। प्रकृति ही ऐसी कला है जो उसे अपनी परिधि में समेट सकती है। ऐसे लोगों का विचार है कि प्रकृति की रचनाएँ कला के नियमों द्वारा म्लान होकर निकृष्टतर और पूर्णतः दुर्बल हो जाती हैं। "जो बात अनुप्य के जीवन में सही है वही उदात्त के विषय में भी है।"^२ जीवन में ऐसी कोई चीज बड़ी नहीं मानी जा सकती जिससे घृणा करना बड़ी बान समझी जाती हो इस प्रकार हमको कविता-गद्य रचनाओं के अन्तर्गत 'उदात्त' के विषय में भी यही विचार करना चाहिए। क्योंकि "सच्चे औदार्य से हमारी आत्मा जैसे अपने आप ही ऊपर उठकर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्ष और उत्साह से परिपूर्ण हो उठती है मानो जो कुछ उसने सुना है वह स्वयं उसी की अपनी कृति हो।"^३ "वास्तव में महान् रचना वही है जो बार-बार कसीटी पर कसी जाने पर भी

१. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism: A Short History, p. 478.

२. Roberts, W. Rhys—Longinus on the Sublime, p. 55
"That it is with the sublime, as in the common life of man."

३. Roberts, W. Rhys—Longinus on the sublime, p. 55
"For, as if instinctively, our soul is uplifted by the true sublime, it takes a proud flight, and is filled with joy and vaunting, as though it had itself produced what it has heard."

सदा धरो उतरे। जिससे प्रभावित होना कठिन ही नहीं समझा असम्भव हो जाए जिसकी स्मृति इतनी प्रबल और गहरी हो कि मिटाये न मिटे। साधारणतया उदात्त के उन उदाहरणों को ही श्रेष्ठ और सच्चा मानना चाहिए जो सब व्यक्तियों को सर्वदा आनन्द दे सकें।” क्योंकि जब विभिन्न दृष्टियों, वृत्तियों, अवस्थाओं और भाषाओं के व्यक्तियों का किसी एक ही विषय पर एक सा मत हो, तो वह निर्णय आलोच्य वस्तु के प्रति हमारी आस्था को पुष्ट बना देता है। आत्मा जैसे अपने आप ही ऊपर उठकर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्ष और उत्साह से परिपूर्ण हो उठती है।”

लाजायनस के करीब डेढ़ हजार वर्ष बाद १७५६ ई० में ‘एडमंड बर्क’ का एक निबन्ध “Essay on the sublime and beautiful” प्रकाशित हुआ। इस निबन्ध में एक मौलिक विचार प्रस्तुत किया गया है। बर्क ने कहा “जिस वस्तु या व्यापार के द्वारा शोक को कल्पना से उत्पन्न मोद की अनुभूति होती है वह ‘उदात्त’ है।”

इनके अनुसार किसी भी भाव या संवेग की प्रकृत अनुभूति चाहे वह कष्टदायक ही क्यों न हो अपने आप में आह्लादक होती है। किसी भय या विपत्ति की अनुभूति स्वतः दुःख प्रतीत नहीं होती है। भयदायक संवेग की अनुभूति अन्तर्तीव्रता सुखदायक ही प्रतीत होती है। ब्लेड से उंगली के कटते समय की अनुभूति कष्टप्रद हो सकती है लेकिन उसकी याद दुःख नहीं रह सकती।

बर्क ने उदात्त भाव की उत्पत्ति का मूल कारण पीड़ा या शोक स्वीकार किया है। कल्पना में किसी प्रकार का शोक सुख उत्पन्न करता है बिना शोक के उदात्त उद्भूत नहीं हो सकता। “सौन्दर्य को उन्होंने एक सामाजिक गुण कहा है।” सौन्दर्य का मूलाधार सुखात्मक भाव का पैम है और उदात्त का मूल दुःखात्मक या शोक है। पहले का सम्बन्ध आत्म-संरक्षण और दूसरे का सामाजिक श्रेय से है। बर्क ने आश्चर्य को उदात्त के प्रभाव का सर्वोत्कृष्ट रूप माना है। प्रशंसा आदर और आस्था उदात्त के प्रभावी निम्नतर रूप बहने जा

१. डा० नगेन्द्र—काव्य में उदात्त तत्त्व, पृ० ५२-५३.

२. Burke Edmund—The Harvard Classics, Vol. 24, p. 45
“Whatever excites this delight, I call sublime.”

३. Burke Edmund—The Harvard Classics, Vol. 24, p. 45
“I call beauty a social quality.”

४. Burke Edmund—The Harvard Classics, Vol. 24, p. 45

सकते हैं।^१ "प्रकृति में जो कुछ भयोत्पादक है वह उदात्त है।"^२ निःसीमता या अनन्तता के चित्रण में भी औदात्य उपलब्ध होता है। शक्तिशाली पुरुष की कल्पना या प्रत्यक्षीकरण से भी उदात्त की निष्पत्ति संभव है। शक्ति के अतिरिक्त दृग्यता, निर्जनता, एकान्त, महामौन, नीरवता, महाशक्ति, धना अन्धकार आदि के चित्रण में उदात्त देखा जा सकता है। वज्रिल के एक पद में नीरवता और अन्धकार का औदात्यमूलक चित्रण पाते हैं। क्षेत्र और आयाम का विस्तार, विशालता उदात्त का एक सशक्त कारण होती है।^३

कांट ने उदात्त के दो मुख्य रूप माने हैं—गणितमूलक और गति-मूलक। प्रकृति की वे शक्तियाँ जो हमारी ज्ञानेन्द्रियों की बोधशक्ति को चुनौती देती हैं गणितमूलक उदात्त की आलम्बन हैं। ये देशकाल से आवद्ध हैं। लेकिन हमारे मानस में पराभव की भावना उत्पन्न करके पुनः हमें उदात्त की ओर ले जाती हैं। आकाश, समुद्र, हिमालय, वृद्ध आदि गणितमूलक उदात्त के आलम्बन कहे जाएंगे। गतिमूलक उदात्त में वे वस्तुएँ आलम्बन रूप में प्रकट होती हैं "जो प्रकृति पर विजय पाने की हमारी धारणा का उपहास करती हैं। सुन्दर के लिए कांट का मत है।—रूप का होना अनिवार्य है लेकिन उदात्त कभी-कभी रूप की विकृति में भी अभिव्यक्त होता है। कांट का मत है "सौन्दर्य से मानस को भावात्मक एवं औदात्य से अभावात्मक मुख उपलब्ध होता है।"^४

ए० सी० ब्रैडले ने उदात्त विषयक विचार में कोई मौलिक उद्भावना नहीं की है। इन्होंने अपने पूर्ववर्ती विचारकों के मतों का सरल साहित्यिक प्रतिपादन किया है। ब्रैडले ने उदात्त के आलम्बन पक्ष के विराट आकार, असीम विस्तार और अतुल वेग की भी विवेचना की है। विशेषता केवल यह है कि उन सभी तत्त्वों का समावेश 'असीम शक्ति' के अन्दर कर दिया है।

१. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; inferior effects are admiration, reverence, and respect.

"Burke Edmund—The Harvard Classics, Vol. 24, p. 49.

२. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too.

"Burke, Edmund—The Harvard Classics, Vol. 24, p. 49.

३. Burke, Edmund—The Harvard Classics, Vol. 24, p. 61
"Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime."

४. शिवदास राय—काव्य में सौन्दर्य और उदात्त तत्त्व, पृ० ११६.

चक्र ने उदात्त भावना का आधार भूत आवेग, भय या शोक प्रतिपादित किया है। ब्रँडले भी इसी तथ्य को स्वीकार करते हैं। औदात्य में भय का रूपान्तरण किसी और रूप में हो जाता है। वह सौन्दर्यानुभूति के समकक्ष हो जाता है। इस विवेचन में ब्रँडले ने सौन्दर्य से मिलते-जुलते पाँच शब्दों का प्रयोग किया है—“उदात्त, भव्य, सुन्दर, सुष्ठु और ललित।”

ऊपर के क्रम में सुन्दर बीच में है। उदात्त और भव्य में महानता के तत्त्व निहित हैं शेष तीनों में नहीं। उदात्त में किसी न किसी रूप में महानता का प्रभाव अवश्य होता है। यह महानता देश या काल के विस्तार के रूप में प्रमाता की भावना को अभिभूत करती है। यदि यह तत्त्व कल्पना से निकाल दिया जाए तो औदात्य स्वतः विलीन हो जाता है।”

औदात्य का कारण किसी वस्तु के आकार की विशालता नहीं अपितु उसके मूल में छिपी हुई महती शक्ति है। गरुड़, सिंह, गजराज आदि आदृति के कारण नहीं बल्कि शक्ति के कारण उदात्त हैं। डीलडोल में बड़ी चीज का सुन्दर होना आवश्यक नहीं लेकिन उदात्त सुन्दर का ही रूप है।”

जो अनुभूति हमारे मन में अमिट छाप छोड़ दे, जो रह-रहकर हमें ऊपर उठने को विवश करे, हमारी लघुता को गला दे, उच्चता को चमका दे, वह उदात्त है।”

ब्रँडले ने कहा है कि किसी चीज को देखकर या सुनकर जब हम कह उठते हैं बाह ! कितनी सुन्दर ! तब उस क्षण हमारे चित्त में एक आनन्द की धारा प्रस्फुटित होती है। हमारे चित्त का विस्तार होने लगता है। वस्तु और भावक के बीच सामंजस्य होने लगता है। हमारी भावना इस समय

१. Bradley, A. C.—Oxford Lectures on Poetry, p. 40
“Sublime, grand, “beautiful”, graceful, pretty.”
२. Bradley, A. C.—Oxford Lectures on Poetry, p. 41
“Whatever strikes us as sublime produces an impression of greatness, and more of exceeding or even overwhelming greatness.....remove the greatness in the imagination, and the sublimity vanishes.”
३. Bradley, A. C.—Oxford Lectures on Poetry, p. 43
“For bigness need have no beauty.....while sublimity is a mode of beauty.”
४. Bradley, A. C.—Oxford Lectures on Poetry, p. 44
“It is not in the quality alone, but in the quantity of the quality, that the sublimity lies.”

पूर्णतया भावात्मक या स्वीकारात्मक होती है। उदात्त की अनुभूति में चित्त में एक चलवती प्रतिक्रिया होती है आत्माभिव्यञ्जन का वेग फूट पड़ता है। उदात्त की अनुभूति कराने वाली महानता क्षण भर के लिए हमारे चित्त को रुद्ध करती है लेकिन दूसरे ही क्षण कल्पना लोक में प्रवेश कर वह लघुता को महानता के आपात में रूपान्तरित करती है। सीमा या लघुता को तोड़कर हम उदात्त वस्तु में मिल जाना चाहते हैं।”

उदात्त भाषा शैली

लांजायनस के निबन्ध का मुख्य प्रतिपाद्य उदात्त शैली ही है। उनका ध्यान उन तत्त्वों पर ही केन्द्रित रहा जिनके द्वारा काव्य की शैली उदात्त बनती है। स्पष्टतः ये उदात्त के बहिरंग तत्त्व हैं। स्वयं लेखक के शब्दों में ‘ये कला की उपज हैं।” इस प्रकार बहिरंग या कलागत तत्त्व तीन हैं— एक अलंकारों की समुचित योजना जिसके अन्तर्गत भाव और अभिव्यक्ति सम्बन्धी अलंकार आते हैं। दूसरा उत्कृष्ट भाषा—जिसके अन्तर्गत शब्द-चयन रूपकादि का-प्रयोग, भाषा की साज-सज्जा आदि गुण आ जाते हैं। तीसरा गरिमामयी अजित रचना विधान। लांजायनस ने विस्तार से इन तीनों पर विचार प्रकट किया है। लांजायनस ने विचार और पद-विन्यास को एक-दूसरे के आश्रित माना है। अतएव स्वभावतः उदात्त की अभिव्यक्ति का माध्यम उत्कृष्ट या गरिमामयी भाषा ही हो सकती है। भाषा की गरिमा का मूल आधार है शब्द सौन्दर्य—“सुन्दर शब्द ही वास्तव में विचार को विशेष प्रकार का आलोक प्रदान करते हैं।” क्योंकि उसी के द्वारा प्रत्यक्ष रूप में किसी रचना में सुन्दरतम भूतियों की भाँति मम्यता, सौन्दर्य मादक, गरिमा, ओज और शक्ति तथा अन्य श्रेष्ठ गुणों का आविर्भाव होता है और मूलप्राय वस्तुएँ जीवित हो उठती हैं। गरिमामयी भाषा का प्रयोग सर्वत्र नहीं करना चाहिए क्योंकि छोटी-मोटी बातों को भारी-भरकम संज्ञा देना किसी छोटे से बालक के

१. इस तरह ‘स्व’ ‘उपयोगिता’ तथा सीमा के उत्तरोत्तर उत्क्रमण की आवश्यकता है। यही उदात्त की सरणि का उत्तरदर्शन है।

प्रो० जगदीश पाण्डेय—उदात्त सिद्धान्त और शिल्पन प्रथम खण्ड, पृ० ७

२. Roberts, W. Rhys.—Longinus on the sublime, p. 57.
“Those which remain are partly the product of art.”

३. “Beautiful words are in very truth the peculiar light of thought.”

Roberts, W. Rhys.—Longinus on the sublime, p. 119

मुंह पर पूरे आकार बाला त्रासद अभिनय का मुखौटा लगा देने के समान है।" वायलो के अनुसार भव्य उदात्त शैली के लिए उच्च भाषा की आवश्यकता होती है किन्तु उदात्त केवल एक विचार में सम्भव हो सकता है। (एक उपमा एक उक्ति में) 'पेरिडप्सुस' में उदात्त शैली को सम्पुष्ट करने वाले कई अलंकारों का उदाहरण के साथ उल्लेख हुआ है।

१. विस्तारणा—इस अलंकार का प्रयोग उस समय होता है जबकि किसी समाख्यान अथवा विधि सम्बन्धी तर्कणा के प्रत्येक भाग में बहुत से आरम्भ एवं विराम स्थलों की सम्भावना हो। और उदात्त पदावली, एक के बाद एक अविच्छिन्न तथा उत्तरोत्तर कम से आती जाए। "विस्तारणा के किसी भी प्रयोग से यदि उदात्त को निकाल दिया जाय तो यह ऐसा होगा जैसे शरीर में से आत्मा को निकाल देना—क्योंकि उदात्त के सुदृढ़ आधार पर स्थित हुए बिना विस्तारणा के वेग की तीव्रता और उसका सार तुरन्त नष्ट हो जाता है। "विस्तारणा वह उक्तिमाला है जिससे विषय को गरिमा प्राप्त होती है।" जबकि विस्तारणा का सम्बन्ध विस्तार और प्राचुर्य से जोड़ा जाता है।

२. शपथोक्ति—शपथों के द्वारा ओज और विश्वास की सृष्टि करता है।

३. प्रश्नालंकार—इसमें प्रश्नोत्तर की सत्वर परम्परा के द्वारा वक्ता स्वयं ही प्रश्न कर उसका समाधान प्रस्तुत करता है इस प्रकार उसका वक्तव्य अधिक उदात्त और विश्वासोत्पादक बन जाता है।"

१. Roberts, W. Rhys—Longinus on the sublime, p. 119.
"It may, however, be pointed out that stately language is not to be used everywhere, since to invest petty affairs with great and high-sounding names would seem just like putting a full-sized tragic mask upon an infant boy."
२. Wimsatt, William and Brooks Cleanth—Literary Criticism: A Short History, p. 285
"The sublime style needs lofty language but the sublime may appear in the single thought, a figure of a phrase."
३. Roberts, W. Rhys.—Longinus on the sublime, p. 99
"As it is, the excitement, and the rapid play of question and answer, and the plan of meeting his own objections as though they were urged by another, have by the help of the figure made the language used not only more elevated but also more convincing."

४. विपर्यय अथवा व्यतिरिक्त—शब्दों अथवा विचारों के सहजक्रम में उलटफेर किया जाता है।

५. पुनरावृत्ति और छिन्न वाक्य—इन अलंकारों में आत्मा के आवेग और संक्षोभ को व्यक्त किया जाता है। इस प्रकार की मनोदशा में कथन का अनुक्रम स्वतः छिन्न-भिन्न हो जाता है। प्रयोगों में छिन्न वाक्यों और पुनरावृत्तियों का सहारा लेने लगता है।

६. प्रत्यक्षोक्ति—इसमें साक्षात् वर्णन की क्षमता रहती है और समस्त वर्ण्य-विषय जीवन्त हो उठता है।

७. सार—इसमें वर्ण्य-वस्तु की उत्तरोत्तर वृद्धि की अभिव्यंजना रहती है।

८. रूप-परिवर्तन—यह अलंकार, वचन, काल, पुरुष, कारक, लिंग आदि के परिवर्तन द्वारा विषय के प्रतिपादन में विविधता और सजीवता लाता है।

९. पर्यायोक्ति—वात को प्रकारान्तर से चमत्कार के साथ कहा जाता है। मृत्यु के लिए नियत मार्ग का प्रयोग।

इनके अतिरिक्त रूपक और अतिशयोक्ति का भी उदात्त शैली के निर्माण में महत्वपूर्ण योग है।

उदात्त शैली के अन्तर्गत लाजायनस ने बिम्ब एवं कल्पना का प्रयोग भी किया है। उनका कथन है कि बिम्ब प्रवक्ता की गरिमा, ऊर्जा और शक्ति के सम्पादन में बहुत कुछ सहायता करते हैं। बिम्ब को कुछ लोग मानसिक प्रतिकृति भी कहते हैं। इस मानसिक प्रतिकृति का निर्माण करने वाली शक्ति का नाम कल्पना है। बिम्ब का अर्थ कल्पना-चित्र ही है। कल्पना उस शक्ति का नाम है जो पहले कवि को वर्ण्य-विषय का मनसा साक्षात्कार कराती है फिर भाषा में चित्रात्मकता का समावेश कर श्रोता के मनःचक्षु के सामने भी उसे प्रत्यक्ष कर देती है।

उदात्त विरोधी तत्त्व

औदात्य का विपरीत रूप है बालेयता। बालेय शब्द का अर्थ है बचकाना—जिसमें बच्चों के दुर्गुणों का प्राधान्य रहता है। जैसे चपल्य, गरिमा का एकान्त अभाव, संयम का अभाव, एक प्रकार की होनता, श्रमभाव, कायरता आदि। अर्थात् चंचल पदगुम्फ, असंयत वाक्-स्फीति, हीन और शुद्ध अर्थों वाले शब्दों का प्रयोग आदि बालेय शैली के अंग हैं।

औदात्य के लिए भाषा के छिन्न-भिन्न, अस्तव्यस्त प्रवाह से अधिक

घातक वस्तु दूसरी नहीं है। साथ ही उक्ति की सक्षिप्तता से भी औदात्य का ह्रास होता है।

अभिव्यक्ति की क्षुद्रता

लेखक के शब्दों में 'उदात्त शैली' के विरोधी तत्त्व इस प्रकार है—

१. रुचिहीन वाग्स्फीति २. भावाढम्बर ३. शब्दाढम्बर आदि।

इसी प्रकार १. अभिव्यक्ति की क्षुद्रता २. अत्यधिक संक्षिप्तता ३. जडाव ४. संगीत तथा लय का आधिक्य भी उदात्त शैली के लिए घातक सिद्ध होते हैं।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि विभिन्न पाश्चात्य विद्वानों ने औदात्य के विषय में अपने विभिन्न विचार प्रस्तुत किए हैं। लाजायनस के अनुसार 'उदात्त तत्त्व' शैली का महत्तम गुण है। इसके साथ ही औदात्य का प्रभाव इतना प्रबल और गहरा होता है कि वह हमारे मस्तिष्क से मिटाये नहीं मिटता। जैसे विशाल दृश्यों के वर्णन आदि का प्रभाव अधिक स्थायी होता है और वह सब दृश्य और वर्णन उदात्त के अन्तर्गत आते हैं। बॉयलो के अनुसार उदात्त से लाजायनस का आशय, उदात्त शैली से नहीं था उदात्त तो केवल एक विचार, एक अलंकार या उक्ति में भी सम्भव हो सकता है। इसके पश्चात् पाश्चात्य विद्वान् जॉनसन ने उदात्त को सुन्दर से विभिन्न श्रेणी का होने की मान्यता दी। उनके अनुसार सुन्दर कुछ-कुछ आलंकारिक रूप से उदात्त के निकट था। काट ने अत्युदात्त भव्य और सुन्दर में भेद स्पष्ट किया है। हम केवल प्राकृतिक पदार्थों में भव्यता पर विचार करते हैं। प्रकृति में उदात्त के निरूपण से ही मन स्वयं द्रवित हो जाता है। भव्यता में हम जितने भी प्रकृति के विराट्, भयावने दृश्य देखते हैं वे हमें तभी भव्य प्रतीत होते हैं जब हम स्वयं सुरक्षित होते हैं। क्योंकि उस पर यह हमारी आत्मिक शक्तियों को ऊपर उठाते हैं। कॉलरिज उदात्त का सम्बन्ध महान् व्यक्तियों से मानते हैं। आर्नेल्ड के अनुसार 'होमर भव्यशैली' में लिखता था। इस प्रकार से हम देखते हैं सभी पाश्चात्य विद्वानों ने उदात्त का सम्बन्ध उदात्त शैली या महान् दृश्यों, घटनाओं, व्यक्तियों से जोड़ा है। यह सभी लाजायनस के अनुसार 'उदात्त' के अन्तर्गत आते हैं।

भारतीय विद्वानों की औदात्य-विषयक अवधारणा

उदात्त की परिचल्पना भारत के प्राचीनतम प्राप्य ग्रन्थ ऋग्वेद में भी, प्राकृतिक गरिमा एवं दैवी तत्त्वों के चित्रण के रूप में स्थान-स्थान पर

सुत्तरित हुई है। अर्थात् 'स्वामी' पालक' उदार (पूज्य)' महिष्ट (पूजनीय' दातृत्तम') आर्य', कर्ण' उत्तम', अर्द्ध', ऊर्जस्वी' एवं उदार' आदि शब्दों का प्रयोग इसी भावना का द्योतक है।

उदात्त शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग प्रातिशाख्यों^{११} में मिलता है परन्तु वही इसका अर्थ वैदिक ऋचाओं के पाठ में उच्च स्वर से उच्चरित होने वाला स्वर है। भारतीय काव्यशास्त्र के भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में पूर्व रंग के प्रकरण में गान्धर्वों के मान के लिए 'उदात्त' विशेषण का प्रयोग है। वहाँ इसका स्वर उच्च स्वर में मान भी है तथा उदात्त लेखक के निगूढ गर्व की अभिव्यक्त करने वाला पुरोचना का प्रकार भी। भारतीय काव्यशास्त्र, नाटको एवं महाकाव्यों में विख्यात 'उदात्त' नायक के स्वरूप का विवेचन भी नाट्यशास्त्र में मिलता है।^{१२} नायक के चार प्रकारों में धीर विशेषण सामान्य है। यथा धीरोदात्त, धीरललित, धीरप्रशान्त, धीरोद्धत। यहाँ धीर का अर्थ है स्वभावन'। अतः नायक के विच्छेदक प्रकार उदात्त आदि ही हैं धीर नहीं।

भरतमुनि ने उदात्त की परिभाषा नहीं दी। भाल इतना कहा है कि सेनापति और अमान्य धीरोदात्त कहलाते हैं। सेनापति में वीरता, नेतृत्व, धीरता' आदि गुण अपेक्षित हैं। अमान्य में उच्च-विवेक, शील एवं

१.	ऋग्वेद संहिता—१,३३,३	(अष्टम सूक्त, ऋचा प्रथम भाग ३४४)	
२.	" १,८१,६	" "	४०८
३.	" २,२३,११	"	द्वितीय भाग ६४
४.	" ३,२३,६	"	" ४३०
५.	" ४,३१,२	"	" ६१८
६.	" ५,४,१८	"	तृतीय भाग २५३
७.	" १,१०१,३	"	प्रथम भाग ६३१, ६३२
८.	" १,१००,७	"	" ६१३
९.	" ३,२,१०	"	द्वितीय भाग २०१
१०.	" १,२८,१	"	प्रथम भाग २०७
११.	" १०,४१,८	"	चतुर्थ भाग ४५५
१२.	" १०,४२,२	"	" ४३१

१३. ऋग्वेद प्रातिशाख्य—३।४ ३।७ ६।११

य वैजिरोप प्रातिशाख्य १।४२, १।४६, २।१३ १०।१६

१४. भरत-नाट्यशास्त्रम्—वाक्यम् १ प्रथम अध्याय, पृ० २४३

१५. द्विवेदी—भारतीय नाट्यशास्त्र की परम्परा और दृष्टिकोण, पृ० ४७

१६. सेनापतिरमात्यश्च धीरोदात्तौ प्रकीर्तिताः—भरत-नाट्यशास्त्रम्, पृ० २५१

दृढ़ता आदि का होना आवश्यक है। अतः कहा जा सकता है कि भरतमुनि ने उदात्त नायक में उपर्युक्त गुणों की अपेक्षा की है।

परवर्ती काल में विभिन्न काव्यशास्त्रियों ने उदात्त नायक के गुणों को परिभाषाबद्ध किया है। इसमें धनंजय द्वारा 'दशरूपक' में दिया हुआ उदात्त नायक का स्वरूप भारतीय दृष्टि का पूर्ण प्रतिनिधित्व करता है। धनंजय के अनुसार "महासत्त्व, अतिगम्भीर, क्षमावान्, आत्मप्रशंसा न करने वाला, दृढव्रती नायक धीरोदात्त कहलाता है। धनंजय के टीकाकारों ने यह समझाया है कि "औदार्य उत्कृष्टतम स्थिति है। जो व्यक्ति किसी प्रकार के शौर्य, त्याग, दया आदि से अन्य व्यक्तियों की अपेक्षा बहुत आगे बढ़ा हुआ हो अथवा सर्वातिशायी हो वह उदात्त कहलाता है। दूसरों के अपकार से घन-संग्रह आदि में प्रवृत्त व्यक्ति धीरोदात्त नहीं कहला सकता। इस प्रकार तो चोर, लुटेरे आदि भी धीरोदात्त की परिधि में आ जायेंगे जो कि अनुचित है।"^१

संस्कृत काव्यशास्त्र में उदात्त नायक के अनिश्चित उदात्त शब्द का प्रयोग काव्य के एक गुण-विशेष अलंकार एवं रस के प्रसंग में भी हुआ है। जिस पर उदात्त काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष के अन्तर्गत विचार किया गया है।

उदात्त पात्र

लाजायनम ने उदात्त पात्र विषयक कोई धारणा प्रस्तुत नहीं की है; उसने केवल उदात्त के अभिव्यक्ति पक्ष पर ही बल दिया है। किन्तु भारतीय विद्वानों ने उदात्त पात्र की कल्पना की है।

महासत्त्वोऽतिगम्भीर, क्षमावान्विकल्पनः।

स्थिरौ निगूढाह्वारौ धीरोदात्तौ दृढव्रतः ॥^१

धीरोदात्त नायक महापराक्रमशाली, अत्यन्त गम्भीर, क्षमावान्, अपनी प्रशंसा स्वयं न करने वाला, स्थिर अव्यक्त अहंकार वाला, दृढव्रती आदि गुणों से युक्त होता है।

उत्तम प्रकृतिर्वीर उत्साहः स्थायिभावकः।

कार्यारम्भेषु सरम्भः स्वेयानुत्साह उच्यते ॥^२

उत्तम पात्र में आश्रित वीररस होता है जिसका स्थायी भाव उत्साह है। कार्य

१. धनंजय—दशरूपक—द्वितीय प्रकाश, पृ० ११-१७

२. वही, २।४

३. विश्वनाथ—साहित्यदर्पण-३

के करने में स्थिरतर उत्कट आवेश को उत्साह कहते हैं ।

अद्भुतो विस्मयस्यायिभावो । ३।२४२

विविधेषु पदार्थेषु लोकसीमातिवर्तिषु । ३।१७६

विस्फारश्चेतसो स विस्मय उदादृतः । ३।१८०

अद्भुत रस का स्थायीभाव विस्मय होता है। लोक सीमा का अतिक्रमण करने वाले पदार्थों से उत्पन्न चित्त के विस्तार का नाम विस्मय है। ओजगुण—चित्त का विस्तार-स्वरूप दीप्तत्व 'ओज' कहा जाता है। वीर, बीमरस और रौद्र रसों में क्रम से इसकी अधिकता होती है। यहाँ भी वीर आदि शब्द उपलक्षण हैं। अतः वीराभास आदि में इसकी स्थिति जाननी चाहिए। इस प्रकार लम्बे-लम्बे समास और उद्धत रचना ओज का व्यंजन करते हैं। ओज को प्रकाशित करने वाले कठिन वशों से बनाये हुए अधिक समासों से युक्त उद्भट बन्ध को गौडी रीति कहते हैं।

उपर्युक्त उद्धरणों में धीरोदात्त के विवेचन के अन्तर्गत महासरव एवं दृढव्रती और अद्भुत रस के विवेचन में लोकसीमातिवर्ती जैसे लक्षण उदात्त के विभाव पक्ष का संकेत करते हैं। उधर उदात्त, स्थायी तथा ओज गुण के विवेचन के अन्तर्गत संरम्भ, चित्त विस्तार और दीप्तत्व में भाव पक्ष का निर्देश है। और ओजगुण तथा गौडी रीति के लक्षणों में ओज प्रकाशक वर्णमोजना, समास-बहुलता, उद्भट बन्ध आदि उदात्त के रीति पक्ष की ओर इंगित करते हैं। इस प्रकार संस्कृत काव्यशास्त्र में खण्डशः उदात्त के अधिकांश लक्षणों का अनुसन्धान किया जा सकता है। फिर भी उदात्त के समग्र रूप का विवेचन वही नहीं है। न केवल वीर उदात्त का पर्याय है और न केवल अद्भुत, वीर में विस्तार की स्थिति अनिवार्य नहीं है और अद्भुत में संरम्भ की। इसी प्रकार ओजगुण में चित्त का विस्तार और दीप्ति दोनों का सद्भाव होने पर भी गरिमा और भव्यता अनिवार्य नहीं है। गौडीया रीति के विवेचन से यह बात स्पष्ट हो जाती है। वहाँ इन दोनों गुणों की न्यूनता रहती है। इसीलिए अधिकांश आचार्यों ने उसे काव्य की उत्कृष्ट शैली नहीं माना। उदात्त की कल्पना तो हमारे यहाँ थी किन्तु विधान नहीं है। औदात्य काव्य-कला के गौरव का मानदण्ड है।

उदात्तीकरण एवं औदात्य में अन्तर

एक में अवचेतन का चेतन के भय से समाज ग्राह्य रूपों में प्रकाशन है। दूसरे में चेतन मन का निर्भय भाव से समाज-स्वीकृत रूपों की सीमाओं का विस्तारण या अतिक्रमण है। एक में समाज के भय से तथ्य के रूपान्तरण

द्वितीय अध्याय

छायावादी कवियों की औद्घात्य-विषयक अवधारणा

विराट् विषय

छायावादी काव्य व्यक्तिनिष्ठ न होकर मूल्यनिष्ठ रहा है, उसमें व्यक्ति, मूल्य का प्रतिनिधि रहा है और जैसे-जैसे मूल्य के प्रति दृष्टिकोण का विकास होता रहा उसका व्यक्तित्व भी विकसित होकर युग के सम्मुख एक अधिक व्यापक, आदर्शोन्मुखी तथा यथार्थ-आधुत जीवन-दृष्टि उपस्थित करने की चेष्टा करता रहा। छायावादी आदर्श विगत युगों की एकदेशीय उदात्तता को अतिश्रम कर विश्वमुखी औदात्य से अनुप्राणित रहा है। उसकी यथार्थ भावना की परिणति प्रकृति के जीव-यथार्थ से ऐतिहासिक-यथार्थ में हुई है।^१

छायावाद के प्रवर्तक होने का कीर्ति-किरीट प्रसाद जी के मस्तक पर रखा जाता है। "मुझे हिमालय के अचल में प्राकृतिक सौन्दर्य-विस्मय के आकाश-धूम्र शिखरों ने गाने की बाध्य किया, तो निराला जी को बंगाल की कला-संस्कृति-उर्वरभूमि ने अपनी प्रतिभा के मृदय में घनगम्भीर घाप देने की आमन्त्रित किया, प्रसाद जी वरुणासि के तीर्थ-स्थल, भारतेन्दु की भूमि में, भारत के महान् गौरवपूर्ण अतीत के सांस्कृतिक वैभव में अवगाहन कर अपनी धीरोदात्त स्वरो की साधना करने को प्रेरित हुए तो छायावादी काव्य के भावना मंदिर परागों की गीति-भूति महादेवीजी गंगा-यमुना की सगम भूमि प्रयाग में नयी मानव-सवेदना की सरस्वती की तरह प्रकट हुई।"^२

१. पन्त—छायावाद का पुनर्मूल्यांकन, पृ० १०२

२. वही

निराला के अनुसार "साहित्य दायरे से छूटकर ही साहित्य है। साहित्य वह है जो साथ है, वह है जो संसार की सबसे बड़ी चीज है। साहित्य लोक से, सीमा से, प्रान्त से, देश से, विश्व से ऊँचा उठा हुआ है। इसीलिए वह लोकोत्तरानन्द दे सकता है। लोकोत्तर का अर्थ है, 'लोक' जो कुछ देख पड़ता है, उससे और दूर तक पहुँचा हुआ। ऐसा साहित्य मनुष्य-मात्र का साहित्य है, भावों से, केवल भाषा का एक देशगत आवरण उस पर रहता है।" इस दृष्टि से उन्होंने काव्य में प्रकृतिचित्रण के विषय में यह मत उपस्थित किया है "जो कवि और महाकवि होते हैं वे प्रकृति के हरेक कमरे में प्रवेश करने का जन्मसिद्ध अधिकार लेकर आते हैं। यही कारण है कि जड़ और चेतन, सबकी प्रकृति कवि को अपना स्वरूप दिखा देती है। वे दर्पण हैं और प्रकृति का प्रत्येक विषय उन पर पड़ने वाला सच्चा बिम्ब है।"

पन्त जी के अनुसार "कविता करने की प्रेरणा मुझे सबसे पहले प्रकृति निरीक्षण से मिली है, जिसका ध्येय मेरी जन्मभूमि कूर्मांचल प्रदेश को है। 'पर्वत प्रदेश के उज्ज्वल चंचल मौन्दर्य ने मेरे जीवन के चारों ओर अपने नीरव सम्मोहन का जाल बुनना शुरू कर दिया था। मेरे मन के भीतर वर्ण की ऊँची चमकीली छोटियाँ रहस्य भरे शिखरों की तरह उठने लगी थीं जिन पर टिका हुआ रेशमी आकाश, विशाल पक्षी की तरह अपने निःस्वर नील पंख फैलाकर प्रतिक्षण जैसे उड़ने को प्रस्तुत लगता था कितने ही इन्द्रधनुष मेरे कल्पनापट पर रंगीन रेखाएँ खींच चुके थे। विजलियाँ बचपन की आँखों को चकाचौंध कर चुकी थीं। फेनो के क्षरण ने मेरे मन को फुमला कर अपने साथ गाने के लिए बहा ले जाते और सर्वोपरि हिमालय का आकाशचुम्बी सौन्दर्य मेरे हृदय पर एक महान् सन्देश, एक स्वर्गोन्मुखी उदात्त आदर्श तथा विराट् व्यापक आनन्द, सौन्दर्य तथा तपःपूत पवित्रता की तरह प्रतिष्ठित हो चुका था। अपनी 'हिमाद्रि' शीर्षक रचना में मैंने इस अनुभूति को इस प्रकार वाणी दी है—

शिखर-शिखर ऊपर उठ तुमने
मानव आत्मा 'कर दी ज्योतिर'
है असोम आत्मानुभूति में लीन
ज्योति शृंगों के भ्रमर !
भोच रहा किसके गौरव में
मेरा यह अन्तर्जगत-निर्मित,

१ निराला—प्रकृति-प्रतिभा, पृ० २१८-२१९

२. निराला—रवीन्द्र कविता कानन, पृ० ६७

सगता सब हे प्रिय हिमाद्रि,
तुम मेरे शिखर रहे अपरिचिन ॥”

महादेवी ने दीपशिखा की भूमिका में कुछ औशाल्य विषयक विचार प्रस्तुत किए हैं—

“सत्य काव्य का साध्य और सौन्दर्य साधन है। एक अपनी एतता में असीम रहता है दूसरा अपनी अनेकता में अनन्त; इसी में साधन के परिचय-स्निग्ध राण्ड रूप से साध्य की विस्मयभरी अग्रण्ड स्थिति तक पहुँचने का प्रेम आनन्द की सहर पर सहर उठाता हुआ चलता है।”
“जीवन का जो स्पर्श विकास के लिए अपेक्षित है उसे पाने के उपरान्त छोटा-बड़ा, लघु-गुरु- सुन्दर-विस्मय, आकर्षक- भयानक कुछ भी कला जगत् से बहिष्कृत नहीं किया जाता। उजले कमलों की चादर जैसी चाँदनी में मुस्करानी हुई विभावरी अभिराम है पर अँधेरे के स्तर पर स्तर ओढ़कर विराट् बनी हुई काली रजनी भी कम सुन्दर नहीं। फूलों के भार से झुक-झुक पड़ने वाली लता कोमल है पर घुन्य नीलिमा की ओर विस्मित ठाकने वाला ठूँठ भी कम सुकुमार नहीं। अविरत जलदान से पृथ्वी को कँपा देने वाला बादल ऊँचा है पर एक बूँद ओस के भार से नत और धम्पित तुण भी कम उन्नत नहीं। गुलाब के रंग और नवनीत की कोमलता में कंकाल छिपाए हुए रूपसी कमनीय है पर झुर्रियों में जीवन का विज्ञान लिखे हुए धूँध भी कम आकर्षक नहीं। बाह्य जीवन की कठोरता, सघर्ष, जय-पराजय सब मृत्युवान् हैं पर अन्तर्जगत् को कल्पना स्वप्न भावना आदि भी कम अनमेल नहीं।”

पन्त जी के अनुसार “कुछ के अनुसार मेरे काव्य में कोमल चित्रों का प्राधान्य और विराट् चित्रों का अभाव मेरे स्वर संगीत सम्बन्धी इसी एकांगी दृष्टिकोण के कारण है।” इससे उनके मन की काव्य-संगीत सम्बन्धी भ्रान्त-धारणा स्पष्ट हो जाती है। वे परस्पर और विराट् को एक ही वस्तु समझते हैं। व्यंजनों की सहायता से आप परस्पर चित्र उपस्थित कर सकते हैं जिसके उदाहरण स्वरूप पन्त ने तुलसीमानस की पंक्ति ‘घन घमंड नम गरजत घोरा’ भी दी है। किन्तु विराट् चित्रण व्यंजन-संगीत प्रधान हो, इसका कुछ भी अर्थ नहीं हो सकता। कामायनी में जहाँ विराट् चित्र आए हैं वहाँ विरोधतः व्यंजन प्रधान संगीत नहीं मिलता। यामा की भूमिका में महादेवी ने लिखा है “छायावाद”

१. पन्त—रश्मिबन्ध, पृ० ६-१०

२. महादेवी—दीपशिखा—भूमिका, पृ० ११

३. महादेवी—साहित्यकार की वास्तव तथा अर्थ-विषय, पृ० ३५

४. पन्त—छायावाद का पुनर्व्याख्यान, पृ० १०४

ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सम्बन्ध में प्राण डाल दिए जो प्राचीन काल से बिम्ब-प्रतिबिम्ब रूप में चला आ रहा था और जिसके कारण मनुष्य को प्रकृति अपने दुःख में उदास और सुख में पुलकित जान पड़ती थी। छायावाद की प्रकृति घट, कूप आदि में भरे जल की एकरूपता के समान अनेक रूपों में प्रकट एक महाप्राण बन गई; अतः अब मनुष्य के अश्रु, मेघ के जलकण और पृथ्वी के ओसबिन्दुओं का एक ही कारण, एक ही मूल्य है। प्रकृति के लघु तृण और महान् वृक्ष, कोमल कलियाँ और कठोर शिलाएँ, अस्थिर जल और स्थिर पर्वत, निश्चिन्त अन्धकार और उज्ज्वल विद्युत-रेखा, मानव की लघुता-विशालता, कोमलता-कठोरता, चंचलता-निश्चलता और मोहू ज्ञान का केवल प्रतिबिम्ब न होकर एक ही विराट् से उत्पन्न सहोदर हैं। जब प्रकृति की अनेकरूपता में, परिवर्तनशील विभिन्नता में, कवि ने ऐसे सादात्म्य को खोजने का प्रयास किया जिसका एक छोर असीम चेतन और दूसरा उसके ससीम हृदय में समाया हुआ था तब प्रकृति का एक-एक अंश एक अलौकिक व्यक्तित्व को लेकर जाग उठा।^१ निराला के अनुसार हमारे "नवीन साहित्य को समयानुकूल परिमार्जित और भी विराट् भावनाएँ मिलनी चाहिए। इतने ही से उसका दैन्य दूर नहीं होता, और न अभी उसको दिगंत पुण्ड्रि ही हुई है। जैसा भी कारण हो हिन्दी के नवीन पद्य साहित्य में विराट् चित्रों को भीचने की तरफ कवियों का उतना ध्यान नहीं, जितना छोटे-छोटे सुन्दर चित्रों की ओर है।

काव्य में साहित्य के हृदय को दिगंत व्याप्त करने के लिए विराट् रूपों की प्रतिष्ठा करना अत्यन्त आवश्यक है। अवश्य छोटे रूपों के प्रति यहाँ कोई द्वेष नहीं दिखलाया जा रहा। रूप की सार्थक लघु-विराट् कल्पनाएँ संसार के सुन्दरतम रंगों से जिस तरह अंकित हैं, उसी तरह रूप तथा भावनाओं का अरूप में सार्थक अवसान भी आवश्यक है।^२

इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावादी कवियों के काव्य का विषय प्रकृति के विराट् दृश्यों का वर्णन रहा है। सम्पूर्ण विश्व भी उनके लिए पर्याप्त नहीं लगता, जिससे उनकी कल्पना दिगन्त को पार कर जाती है। उनके काव्य के विषय उदात्त की कोटि में आते हैं।

भाषा

पंत जी के अनुसार "छायावाद को लाक्षणिक प्रयोगों, अमूर्त उपमानों या अप्रस्तुत विधानों की भाव चित्र भाषामयी शैली मानना भी केवल उसके

१ महादेवी—भाषा की भूमिका, पृ० ७

२ निराला—प्रबन्ध पद्य, पृ० १६४-१६८

बाह्य कलेवर पर दृष्टिपात करना अथवा उनकी कलाबोध की प्रक्रिया के बारे में निर्णय देकर ही सन्तोष कर लेना है। छायावाद केवल अभिव्यञ्जनापरक ही नहीं नवीन मूल्यपरक काव्य है। उसका कलाबोध महार्घ इसलिए है कि उसका भावबोध तथा मूल्य-चैतन्य नये युग के लिए अत्यन्त बहुमूल्य अथवा अमूल्य है। इसलिए उसके हृदय में नवीन सौन्दर्यप्रबुद्ध सत्य की धड़कन है। निश्चय ही उसकी शैली के सौन्दर्य मासल-पट में अत्यन्त जीवन्त तथा प्राणवान् चैतन्य सागर लहरा रहा है जो अपने बाहरी कला-विधान की सीमा में न समा सकने के कारण अन्तः-संचित तथा अर्धव्यक्त ही रह गया।¹ छायावाद के शिल्पविधान के सम्बन्ध में प्रसाद जी ने लिखा है “सूक्ष्म आभ्यन्तर भावों के व्यवहार में प्रचलित पद-योजना असफल रही। उनके लिए नवीन शैली, नया वाक्य विन्यास आवश्यक था। हिन्दी में नवीन शब्दों की भंगिमा स्पृहणीय आभ्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी। शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया।² “छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भंगिमा पर अधिक निर्भर करती है। द्रव्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह आन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।” निराला के अनुसार “शब्द-शिल्पी संगीत-शिल्पियों की नकल न करें तो बहुत अच्छा हो। कविता भावात्मक शब्दों की ध्वनि है अतएव उसकी अर्थ-व्यञ्जना के लिए भावपूर्ण साधारणतया उदता भी ठीक है किसी अच्छी कविता की रागिनी में भरकर स्वर में माजने ही चेष्टा करके उसके सौन्दर्य को बिगाड़ देना अच्छी बात नहीं।³

पन्त पल्लव की भूमिका में लिखते हैं—“भाषा संसार का नादमय चित्र है, ध्वनिमय स्वरूप है। यह विश्व के हृत्तन्त्री की झकार है जिसके स्वर में वह अभिव्यक्ति पाता है।⁴

“कविता और मुख्यतः कविता की भाषा का प्राण राग है। राग का अर्थ आकर्षण है। यह वह शक्ति है जिसके विद्युत्सर्श से खिंचकर हम शब्दों की आत्मा तक पहुँचते हैं। हमारा हृदय उनके हृदय में प्रवेश कर एक भाव हो

1. पन्त—छायावाद का पुनर्मुल्यांकन, पृ० २७

2. प्रसाद—काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १२२

3. वही, पृ० १२६

4. निराला—रवीन्द्र कविता-कानन, पृ० १४०

5. पन्त—पल्लव भूमिका, पृ० २६

जाता है।^१

“भाव और भाषा का सामंजस्य उनका स्वरूप ही चित्रण है। जहाँ भाव और भाषा में मँटी अथवा ऐक्य नहीं रहता, वहाँ स्वरों के पावस में केवल शब्दों के बटुसमुदाय ही, दादुर की तरह इधर-उधर कूदते, फुदकते तथा सामर्थ्यहीन करते सुनाई देते हैं।”^२

महादेवी ने छायावादी कविता को सूक्ष्मता और कोमलता के अनुरूप उसकी भाषा में संकेतात्मकता के समावेश को स्वाभाविक माना है। “इस प्रकार की अभिव्यक्तियों में भाव रूप चाहता है अतः शैली का कुछ संकेतमयी हो जाना सहज सम्भव है।”^३

सौन्दर्य भाषना

छायावादी भाव-बोध की दृष्टि से जहाँ, विगत वस्तु-बोध की भूमिका को छोड़कर एक ओर नवीन चैतन्य के शिखरों की ओर बढ़ा, वहाँ कला-बोध की दृष्टि से, वह काव्यशास्त्रीय जड़, अलंकार युग की सौन्दर्य धारणा से अपने को मुक्त कर, सीधा प्रकृति के मुक्त पंख प्रसारों में विचरण कर नये सौन्दर्य उपादानों की खोज में निकल गया। उसने चिर-गरिचित सन्ध्या, प्रभातो, ऋतुओं की परिक्रमाओं, पर्वत के अभ्रभेदी मौन, नदी के दिग्धुम्बी प्रवाह, फूल, फलव, तरुमर्मर तथा अन्तरिक्ष को एक नवीन अर्थवत्ता, नवीन सौन्दर्य-चेतना प्रदान कर, नये काव्य संचरण के लिए नये कलात्मक उपकरणों का सचयन प्रारम्भ कर दिया। उसने अपनी मूर्तिविधायिनी कल्पना से प्रकृति का मानवीकरण कर मनुष्य की कला रुचि का परिष्कार करने के लिए, नवीन सौन्दर्य की प्रतिभा का निर्माण किया। इस अनन्त रूपरागमयी प्रकृति के असंख्य रूपों का चित्रण कर उसने जनसंकुल नागरिक जीवन की सकीर्णता में खोए हुए मनुष्य के हृदय को उबार कर, उसके मग्मुख दिग्ग्त विस्तृत जीवन प्रांगण खोल दिया जिसमें उन्मुक्त साँस लेकर वह नवीन जीवन प्रेरणा ग्रहण कर सके। रूप से अधिक भाव सौन्दर्य को अभिव्यक्ति देने के कारण उसमें नये प्रतीकों, बिम्बों एवं अप्रस्तुत विधानों का प्राधान्य मिलता है। छायावाद ने भाषा की भावशिराओं में नये जीवन रक्त का संचार कर उसके रूप विधान को अभिनव सशक्त सौन्दर्य भंगिमा एवं शब्दों की नवचेतना अर्थवत्ता प्रदान की।

महादेवी जी दीपशिखा की भूमिका में लिखती हैं “साधारणतः मुझे भाव

१. पन्त—गहन भूमिका, पृ० ३१

२. वही, पृ० ३१

३. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, पृ० ६३

के प्रति इतना सजग संवेदनशील होता है कि उसकी कल्पना उसके ज्ञान और अनुभूतियों की चित्रमय व्याख्या बन जाती है।”^१

यही बिम्ब का अर्थ स्पष्टतः कल्पना-चित्र ही है जो कवि को घर्ष-विषय का मनमा साक्षात्कार करानी है फिर भाषा में पित्रात्मकता का समावेश कर धोना के मनःचक्षु के सामने उसे प्रत्यक्ष कर देती है। इस प्रकार से कल्पना या बिम्ब भी उदात्त की कोटि में आते हैं। छायावादी कवियों ने अपने काव्य में इसका पर्याप्त प्रयोग किया है।

संक्षेप में छायावाद के लिए यह कह सकते हैं यह आने प्रथम उद्घाटन में हमें अपनी आदशोंमुखी अभिव्यंजना-शैली के अन्तर्गत उदात्त कल्पना-बैभव मौलिक सौन्दर्य-बोध, अन्तर्मुखी प्रतीक-बिम्ब विधान तथा भाव-संवेदना का वस्तुमुखी स्पष्टीकरण, प्रकृति-चित्रण तथा आधुनिक प्रयोगों द्वारा शब्द-शक्ति की संप्रेषणीयता-सम्बन्धी समृद्धि तथा नवीन छन्दों की उन्मुख स्वस्व-संस्कृति आदि अनेक रमणीय रमार्मक तत्त्वों को लेकर अभूतपूर्व काव्य-ऐश्वर्य के साथ अवतरित हुआ।

इस प्रकार संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि छायावाद के प्रमुख चारों कवियों के विस्तृत एवं विनाल विराट् वर्णन, भावों की सीधता, भाषा, प्रतीक, बिम्ब आदि सभी पाश्चात्य काव्यशास्त्र में औदात्य के तत्त्व स्वीकार दिये जाते हैं जिनका समावेश हम छायावादी कवियों के काव्य में पाते हैं। यद्यपि स्पष्ट रूप से इन कवियों ने अपनी कोई अवधारणा औदात्य के नाम से नहीं दी है किन्तु इनके काव्य में औदात्य से सम्बन्धित सभी तत्त्व प्रचुर मात्रा में प्राप्त होते हैं। इस प्रकार से हम देखते हैं कि छायावाद पर पश्चिम की औदात्य-सम्बन्धी अवधारणा का पर्याप्त प्रभाव है।

जाता है।^१

“भाव और भाषा का सामंजस्य उनका स्वरूप ही चित्रण है। जहाँ भाव और भाषा में मेली अथवा ऐक्य नहीं रहता, वहाँ स्वरों के पावस में केवल शब्दों के बटुसमुदाय ही, दादुर की तरह झंझर-उधर कूदते, फुदकते तथा मामध्वनि करते सुनाई देते हैं।”^२

महादेवी ने छायावादी कविता को मूढमत्ता और कोमलता के अनुरूप उनकी भाषा में संकेतात्मकता के समावेश को स्वाभाविक माना है। “इस प्रकार की अभिव्यक्तियों में भाव रूप चाहता है अतः शैली का कुछ संकेतमयी हो जाना सहज सम्भव है।”^३

सौन्दर्य भावना

छायावादी भाव-बोध की दृष्टि से जहाँ, विगत वस्तु-बोध की भूमिका को छोड़कर एक ओर नवीन चेतन्य के शिखरों की ओर बढ़ा, वहाँ कला-बोध की दृष्टि से, वह काव्यशास्त्रीय जड़, अलंकार युग की सौन्दर्य धारणा से अपने को मुक्त कर, सीधा प्रकृति के मुक्त पंख प्रसारों में विचरण कर नये सौन्दर्य उपादानों की खोज में निकल गया। उसने चिर-परिचित सन्ध्या, प्रभातों, ऋतुओं की परिणामाओं, पर्वत के अन्नभेदी मौन, नदी के दिग्बुम्बी प्रवाह, फूल, पत्तल, तरुमर्मर तथा अन्तरिक्ष को एक नवीन अर्थवत्ता, नवीन सौन्दर्य-चेतना प्रदान कर, नये काव्य मंचरण के लिए नये कलात्मक उपकरणों का संचयन प्रारम्भ कर दिया। उसने अपनी मूर्तिविधायिनी कल्पना से प्रकृति का मानवीकरण कर मनुष्य की कला रचि का परिष्कार करने के लिए नवीन सौन्दर्य की प्रतिमा का निर्माण किया। इस अनन्त रूपरागमयी प्रकृति के असंख्य रूपों का चित्रण कर उसने जनमंकुल नागरिक जीवन की संकीर्णता में खोए हुए मनुष्य के हृदय को उबार कर, उसके सम्मुख दिगन्त विस्तृत जीवन प्रागण खोल दिया जिसमें उन्मुक्त साँस लेकर वह नवीन जीवन प्रेरणा ग्रहण कर सके। रूप से अधिक भाव सौन्दर्य को अभिव्यक्ति देने के कारण उसमें नये प्रतीकों, चिह्नों एवं अप्रस्तुत विधानों का प्राधान्य मिलता है। छायावाद ने भाषा की भावशराजों में नये जीवन रक्त का संचार कर उसके रूप विधान को अभिनव मशकन सौन्दर्य भंगिमा एवं शब्दों की नवचेतना अर्थवत्ता प्रदान की।

महादेवी जी दीपशिखा की भूमिका में लिखती हैं “साधारणतः मुझे भाव

१. पन्थ—पल्लव भूमिका, पृ० ३१

२. वही, पृ० ३१

३. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, पृ० ६३

बाह्य कलेवर पर दृष्टिपात करना अथवा उमकी कलाबोध की प्रक्रिया के बारे में निर्णय देकर ही सन्तोष कर लेना है। छायावाद केवल अभिव्यञ्जनापरक ही नहीं नवीन मूल्यपरक काव्य है। उसका कलाबोध महार्थ इसलिए है कि उसका भावबोध तथा मूल्य-चैतन्य नये युग के लिए अत्यन्त बहुमूल्य अथवा अमूल्य है। इसलिए उसके हृदय में नवीन सौन्दर्यप्रबुद्ध सत्य की घड़कन है। निश्चय ही उसकी शैली के सौन्दर्य मासल-घट में अत्यन्त जीवन्त तथा प्राणवान् चैतन्य सागर लहरा रहा है जो अपने बाहरी कला-विधान की सीमा में न समा सकने के कारण अन्तः-संचित तथा अर्धव्यक्त हो रह गया।^१ छायावाद के शिल्पविधान के सम्बन्ध में प्रसाद जी ने लिखा है “सूक्ष्म आभ्यन्तर भावों के व्यवहार में प्रचलित पद-योजना असफल रही। उनके लिए नवीन शैली, तथा वाक्य विन्यास आवश्यक था। हिन्दी में नवीन शब्दों की भंगिमा स्पृहणीय आभ्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी। शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया।”^२ “छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भंगिमा पर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह आन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।”^३ निराला के अनुसार “शब्द-शिल्पी सगीत-शिल्पियों की नकल न करे तो बहुत अच्छा हो। कविता भावात्मक शब्दों की ध्वनि है अतएव उसकी अर्थ-व्यञ्जना के लिए भावपूर्ण साधारणतया पढ़ना भी ठीक है किसी अच्छी कविता की रागिनी में भरकर स्वर में माजने की चेष्टा करके उसके सौन्दर्य को बिगाड़ देना अच्छी बात नहीं।”^४

पन्त पल्लव की भूमिका में लिखते हैं—“भाषा ससार का नादमय चित्र है, ध्वनिमय स्वरूप है। यह विश्व के हुत्तन्त्री की क्षकार है जिसके स्वर में वह अभिव्यक्ति पाता है।”^५

“कविता और मुख्यतः कविता की भाषा का प्राण राग है। राग का अर्थ आकर्षण है। यह वह शक्ति है जिसके विद्युत्स्पर्श से खिचकर हम शब्दों की आत्मा तक पहुँचते हैं। हमारा हृदय उनके हृदय में प्रवेश कर एक भाव हो

१. पन्त—छायावाद का पुनर्मूल्यांकन, पृ० २७

२. प्रसाद—काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १२२

३. वही, पृ० १२६

४. निराला—रवीन्द्र कविता-कालन, पृ० १४०

५. पन्त—पल्लव भूमिका, पृ० २६

इसमें सन्देह नहीं कि तयाकथित छायावाद मात्र चित्रभाषामयी अभिव्यञ्जना शैली या सन्तो की आध्यात्मिक अनुभूतियों की अनुकृति, रहस्यवादी कल्पना या पश्चिम से उधार ली गई स्वच्छन्दतावादी, व्यक्तिनिष्ठ, विद्रोह भरी आत्माभिव्यक्ति ही नहीं है, वह नवीन अन्तःसौन्दर्य से प्रेरित कलाबोध के दीपदान पर चतुर्दिक् नवीन जीवन-सौन्दर्य तथा भावप्रकाश बिखेरती हुई चेतना की ऊर्ध्वमूल्य शिक्षा है जो व्यापक विश्व-ऐक्य तथा लोकसाम्य के अजस्र स्नेह-धार से पोषित भूतिमान मानव-मंगल का काव्य है। छायावाद मध्ययुगों के कृहासों से भरे आकाश में खोए हुए, परलोकवादी, जीवन-निषेध-भूषित, आत्ममुक्तिकामी अध्यात्म को पुनः जीवन-सक्रिय बनाकर मानव-मन तथा धरती के जीवन के निकट ही नहीं लाया, उसकी अन्तःश्रवण तथा रस-सौन्दर्य की शक्ति के कारण युग-जीवन तथा युग-मानस के निर्माण में भी नवीन स्फूर्ति का संचार हो सका। उसकी अमृत-चैतन्य की धारा के चतुर्दिक् फैले अनेक वादों, विमर्शों, सिद्धान्तों तथा आस्थाओं को रेती के चमकीले प्रसार में निःसन्देह छायावादी कवियों की अबोध मृगदृष्टि जब-तब सत्याभास की मृगतृष्णा में गटक गई है, पर वे भ्रान्तचरण छायावाद की मुख्य अभीप्सा के छोटक कमी भी नहीं रहे हैं।

संक्षेप में औदात्य की अभिव्यक्ति का माध्यम उत्कृष्ट या गरिमाययी भाषा ही हो सकती है। भाषा की गरिमा का मूल आधार है शब्द-सौन्दर्य, जिसका अर्थ है उपयुक्त और प्रभावक शब्द प्रयोग। सुन्दर शब्द ही वास्तव में विचार को विशेष प्रकार का आलोक प्रदान करते हैं उन्हीं के द्वारा किसी रचना में सुन्दरतम भूतियों की भाँति भव्यता, सौन्दर्य, मार्दव, गरिमा, ओज और शक्ति तथा अन्य श्रेष्ठ गुणों का आविर्भाव होता है और मृतप्राय वस्तुएँ जीवन्त हो उठती हैं।^१ छायावादी कविमो ने अपने काव्य में सुन्दर शब्दों की अभिव्यक्ति की है जिससे उनकी भाषा उदात्त भाषा कहलाती है।

अलंकार

पन्त के अनुसार “अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। भाषा की पुष्टि के लिए, राग की परिपूर्णता के लिए आवश्यक उपादान हैं। वे वाणी के आचार, व्यवहार, रीति, नीति हैं, पृथक् स्थितियों के पृथक् स्वरूप, भिन्न अवस्थाओं के भिन्न चित्र हैं। जैसे वाणी की शंकरों विशेष घटना से टकराकर फेनाकार हो गई हो, विशेष भावों के झोके साकर वाल-लहरियों, तरुण तरंगों में फूट गई हों। कल्पना के विशेष बहाव में पड़ाववर्ती में नृत्य करने लगी हों। ये वाणी

विचार और कर्म का सौन्दर्य समान रूप से आकर्षित करता है, इसी से किसी एक में जीवन की पूर्णता पा लेना मेरे लिए सहज नहीं। भाव और विचाररत्नन की गम सीमाएँ न छू सक्ने पर भी मेरे कर्मक्षेत्र की विविधता कम सारवनी नहीं।^१

महादेवी के अनुसार "सौन्दर्य अपने समर्पण के लिए जिस सामंजस्य की ओर इगित करता है शिष्टता भी अपने विरोध के लिए उसी की ओर संबेत करती है, पर दोनों के संकेत में अन्तर है। प्रत्येक सौन्दर्य रागद्व अगद्व सौन्दर्य से जुड़ा है इस तरह हमारे हृदयगत सौन्दर्यबोध से भी जुड़ा है, पर विरह, व्यापक सामंजस्य का विरोधी होने के कारण हमारे भीतर कोई स्वभावगत स्थिति नहीं रहता। सौन्दर्य में हमारा वह परिचय है जो अतन्त जलराशि में एक लहर का दूसरी सहर से होना है, पर विरूपता में हमारा पैसा ही मिलन है जैसे पानी में फँके हुए पत्थर और उससे उठी लहर में सहज है। सौन्दर्य विर-परिचय में भी नवीन है, पर विरूपता अति परिचय में नितान्त साधारण बन जाती है, इसी से सौन्दर्य की रहस्यानुभूति ही, अन्तहीन काव्य-कथा में नये परिच्छेद जोड़ती रही है।"^२

प्रसाद जी के अनुसार "ग्रीस द्वारा प्रचलित पश्चिमी सौन्दर्यानुभूति बाह्य को, मूर्त को, विशेषता देकर उसकी सीमा में ही उसे शून्य बनाने की चेष्टा करती है और भारतीय विचारधारा ज्ञानात्मक होने के कारण मूर्त और अमूर्त का भेद हटाते हुए बाह्य और आभ्यन्तर का एकीकरण करने का प्रयत्न करती है।"^३

पन्त रश्मिबन्ध की भूमिका में अपने सौन्दर्य सम्बन्धी विचारों को प्रस्तुत करते हुए कहते हैं "शैली, कीदृश, टैनिसन आदि कवियों से मैंने बहुत कुछ सीखा। मेरे मन में शब्द-ध्वन और ध्वनि-सौन्दर्य का बोध पैदा हुआ। पल्लव काल की प्रमुख रचनाओं का प्रारम्भ इसके बाद ही होना है। प्रकृति-सौन्दर्य प्रकृति-प्रेम की अभिव्यंजना पल्लव में अधिक प्राजल तथा परिपक्व रूप में हुई है। बीणा की विस्मय भरी रहस्यप्रिया बालिका अधिक मासल, सुखी सुरगपूर्ण बनकर, प्रायः मुग्धा युवती का हृदय पाकर, जीवन के प्रति अधिक सचेदनशील होकर 'पल्लव' में प्रकट हुई है। इस प्रकार प्रकृति की रमणीय जीविका से होकर ही मैं काव्य के भाव विशद सौन्दर्य प्रासाद में प्रवेश पा सका।"^४

१. महादेवी—दीपनिष्ठा की भूमिका, पृ० ६१

२. वही, पृ० ३०

३. प्रसाद—काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० ३६

४. पन्त—रश्मिबन्ध, पृ० ११

इसमें सन्देह नहीं कि तथाकथित छायावाद भात चित्रभाषामयी अभिव्यञ्जना शैली या सन्तों की आध्यात्मिक अनुभूतियों की अनुकृति, रहस्यवादी रूपना या पश्चिम से उधार ली गई स्वच्छन्दतावादी, व्यक्तिनिष्ठ, विद्रोह भरी आत्माभिव्यक्ति ही नहीं है, वह नवीन अन्तःसौन्दर्य से प्रेरित कलाबोध के दीपदान पर चतुर्दिक् नवीन जीवन-सौन्दर्य तथा भावप्रकाश बिखेरती हुई चेतना की ऊर्ध्वमूल्य शिक्षा है जो व्यापक विश्व-ऐक्य तथा लोकसाम्य के अजस्र स्नेह-धार से पोषित मूर्तिमान मानव-मंगल का काव्य है। छायावाद मध्ययुगों के कुहासों में भरे आकाश में खोए हुए, परलोकवादी, जीवन-निषेध-कुण्ठित, आत्ममुक्तिकामी अध्यात्म को पुनः जीवन-मन्त्रित बनाकर मानव-मन तथा धरती के जीवन के निकट ही नहीं लाया, उसकी अन्तःप्रेरणा तथा रस-सौन्दर्य की शक्ति के कारण युग-जीवन तथा धुम-मानस के निर्माण में भी नवीन स्फूर्ति का संचार हो सका। उसकी अमृत-चैतन्य की धारा के चतुर्दिक् फैले अनेक वादों, विमर्शों, सिद्धान्तों तथा आस्थाओं की रेती के चमकीले प्रसार में निःसन्देह छायावादी कवियों की अबोध मृगदृष्टि जब-तब सत्याभास की मृगतृष्णा में भटक गई है, पर वे भ्रान्तचरण छायावाद की मुख्य अभीप्सा के स्रोतक कभी भी नहीं रहे हैं।

संक्षेप में औदात्य की अभिव्यक्ति का माध्यम उत्कृष्ट या गरिमायुगी भाषा ही हो सकती है। भाषा की गरिमा का मूल आधार है शब्द-सौन्दर्य, जिसका अर्थ है उपयुक्त और प्रभावक शब्द प्रयोग। सुन्दर शब्द ही वास्तव में विचार को विशेष प्रकार का आलोक प्रदान करते हैं उन्हीं के द्वारा किसी रचना में सुन्दरतम मूर्तियों की भाँति भव्यता, सौन्दर्य, मार्दव, गरिमा, ओज और शक्ति तथा अन्य श्रेष्ठ गुणों का आविर्भाव होता है और मृतप्राय वस्तुएँ जीवन्त हो उठती हैं।^१ छायावादी कवियों ने अपने काव्य में सुन्दर शब्दों की अभिव्यक्ति की है जिससे उनकी भाषा उदात्त भाषा कहलाती है।

अलंकार

पन्त के अनुसार "अलंकार केवल वाणी की सजावट के लिए नहीं, वे भाव की अभिव्यक्ति के विशेष द्वार हैं। भाषा की पुष्टि के लिए, राग की परिपूर्णता के लिए आवश्यक उपादान हैं। वे वाणी के आचार, व्यवहार, रीति, नीति हैं, पृथक् स्थितियों के पृथक् स्वरूप, भिन्न अवस्थाओं के भिन्न चित्र हैं। जैसे वाणी की शंकारों विशेष घटना से टकराकर फेनाकार हो गई हों, विशेष भावों के झोके खाकर बाल-लहरियों, तरुण तरंगों में फूट गई हो। कल्पना के विशेष बहाव में पड़ाववर्ती में नृत्य करने लगी हों। ये वाणी

के हाथ, अश्रु, स्वप्न, पुतल, हावभाव हैं। जहाँ भाषा की जाली केवल अलंकारों के घोंगटे में फिट करने के लिए बुनी जाती है वहाँ भाषा की उदारता शब्दों की कृपण जड़ता में बँधकर सेनापति के दाना और मूम की तरह 'दबकार' हो जाती है।

जिस प्रकार संगीत में सात स्वर तथा उमकी धुनि मूकताएँ केवल राग की अभिव्यक्ति के लिए होती हैं और विशेष स्वरों के योग, उनके विशेष प्रकार के आरोह-अवरोह से विशेष राग का स्वरूप प्रकट होता है उसी प्रकार कविता में भी विशेष अलंकारों, लक्षणों, व्यंजना आदि विशेष शब्द-शक्तियों तथा विशेष छन्दों के सम्मिश्रण और सामंजस्य से विशेष भाव की अभिव्यक्ति करने में सहायता मिलती है।^१

छायावादी काव्य में भी औदार्य के साधक अलंकारों—उपमा, रूपर, रत्नेगिने छन्दों की पुनरावृत्ति तथा प्राचीन प्रतीकों, द्विन्द्वों आदि की पुनरुक्ति मिलती है।

पन्त जी अलंकारवादी कवि नहीं हैं तथापि उन्होंने काव्य में अलंकार का सर्वथा निषेध भी नहीं किया है। उनके अनुसार "कविता में भी विशेष अलंकारों के से विशेष भाव की अभिव्यक्ति करने में सहायता मिलती है।"^२ इससे उनका मत है कि काव्य में अलंकार भाव के स्पष्टीकरण और उत्कर्ष के लिए प्रयुक्त होते हैं। इस सम्बन्ध में रवीन्द्र कवीन्द्र का मतव्य भी यही है "साहित्य भी अपनी चेष्टा को सफल करने के लिए अलंकारों का, रूपकों का, छन्दों का और आभास इतितो का सहारा लेता है। दर्शन और विज्ञान के समान निरलङ्घ्य होने से उसका गुजारा नहीं हो सकता।"^३

उदात्त शैली के निर्माण में अलंकारों का प्रयोग तो आवश्यक ही है किन्तु उससे भी अधिक आवश्यक होता है अलंकार प्रयोग का औचित्य, जो स्थान, ढंग, परिस्थिति पर निर्भर रहता है अर्थात् भव्य से भव्य अलंकार भी उसी स्थिति में उदात्त का पोषक हो सकता है जब उसका प्रयोग स्थान, परिस्थिति और उद्देश्य के अनुकूल हो। वास्तव में अलंकार प्रयोग की सार्थकता तो तब है जब वह प्रसंग का सहज अंग बनकर आए और इस बात पर किसी का ध्यान न जाए कि यह अलंकार है।"^४

१. पन्त—पल्लव, पृ० ३२

२. वही, पृ० १६

३. रवीन्द्रनाथ टैगोर—मलु साहित्य—धनुवादक बन्धीधर ।

४. डॉ० नगेन्द्र—काव्य में उदात्ततत्त्व, पृ० ७७

कल्पना या बिम्ब

जहाँ तक छायावादी कल्पना का प्रश्न है औदात्य में कल्पना तत्त्व की भी प्रधानता रहती है। छायावाद को यदि 'इमेजिनेशन' का कोरा अनुवाद न मान लिया जाय तो यथार्थ बोध के विरोधी बोध के लिए प्रयुक्त होता है। कल्पना ही वास्तव में वह अनुभूतिप्राहिणी तथा रूपविधायिनी शक्ति है जो काव्य का प्राण है। वस्तु के रूप में प्रच्छन्न कवित्व का उद्घाटन उसी की सहायता से सम्भव है। यहाँ तक कि वर्णात्मक काव्य को सँजोने तथा मार्मिक बनाने में भी उसी का प्रमुख हाथ रहा है। कोई भी गम्भीर व्यापक तथा महत्त्वपूर्ण अनुभूति काल्पनिक होती है। पन्त के अनुसार बाल्मीकि या तुलसी रामायण का राम-रावण-युद्ध या सीता अपहरण के बाद रामविलाप का चित्रण, बाल्मीकि या तुलसी की अविनयत अनुभूति न होकर मात्र काल्पनिक अनुभूति है।

मानव-चेतना के उच्च तथा सूक्ष्म संवेदनों को अपने अन्तरतम उन्मेषों के प्रकाश में नये बिम्बों तथा प्रतीकों एवं नयी काव्यवस्तु के रूप में बाणी देने का कृच्छ्र प्रसव-वेदना छायावाद के उत्कट साहस की द्योतक एक महत् युग कर्म तथा सृजन-साधना की उपलब्धि एवं भावयोग की सिद्धि रही है जिसके चतुर्दिक् धिरे बाणों में, निस्मन्देह अनेक चित्तमयी अभिव्यञ्जना के इन्द्रधनुष स्वतः अपने ही कला-स्पर्श से स्फुरित हो उठे।

दीपशिखा की भूमिका में महादेवी कहती हैं—“कलाओं में चित्र ही काव्य का अधिक विश्वस्त सहयोगी होने की क्षमता रखता है। मूर्ति कठिनतम सीमाओं में बँधी होने के अतिरिक्त रंगों की पृष्ठभूमि असम्भव कर देती है। उसमें एक ही भाव को मूर्तिमत्ता दी जा सकती है और वह भी रंगहीन।”

प्रसाद जी ने छायावादी दृष्टिकोण के अनुरूप उसमें कल्पना के सौन्दर्य का समावेश करने पर भी बल दिया है। कल्पना को कविता का आवश्यक उपादान मानकर उन्होंने कामायनी के विषय में यह लिखा है—“कामायनी की कथा-शृंखला मिलाने के लिए कहीं-कहीं थोड़ी-बहुत कल्पना को भी काम में ले आने का अधिकार मैं नहीं छोड़ सका हूँ।”

महादेवी के अनुसार “कल्पना के सम्बन्ध में यह स्मरण रखना उचित है कि वह स्वप्न से अधिक, ठोस धरती चाहती है। प्रायः परिचिन और प्रिय वस्तुओं से सम्बन्ध रखने के कारण उसका विदेशीय होना सहज नहीं। विशेषतः प्रत्येक कवि और कलाकार अपने मस्कार, जीवन तथा वातावरण के

के प्रति इतना सजग संवेदनशील होता है कि उसकी कल्पना उसके ज्ञान और अनुभूतियों की चित्रमय व्याख्या बन जाती है।”^१

यहाँ बिम्ब का अर्थ स्पष्टतः कल्पना-चित्र ही है जो कवि को वर्ण्य-विषय का मनसा साक्षात्कार कराती है फिर भाषा में चित्रात्मकता का समावेश कर श्रोता के मनःचक्षु के सामने उसे प्रत्यक्ष कर देती है। इस प्रकार से कल्पना या बिम्ब भी उदात्त की कोटि में आते हैं। छायावादी कवियों ने अपने काव्य में इसका पर्याप्त प्रयोग किया है।

संक्षेप में छायावाद के लिए कह सकते हैं वह अपने प्रथम उत्थान में हमें अपनी आदर्शोन्मुखी अभिव्यंजना-शैली के अन्तर्गत उदात्त कल्पना-बैभ्रव मौलिक सौन्दर्य-बोध, अन्तर्मुखी प्रतीक-बिम्ब विधान तथा भाव-संवेदना का वस्तुन्मुखी स्थूलीकरण, प्रकृति-चित्रण तथा लाक्षणिक प्रयोगों द्वारा शब्द-शक्ति की संप्रेषणीयता-सम्बन्धी समृद्धि तथा नवीन छन्दों की उन्मुक्त स्वर-लय शृङ्खला आदि अनेक रमणीय रसारमक तत्त्वों को लेकर अभूतपूर्व काव्य-ऐश्वर्य के साथ अवतरित हुआ।

इस प्रकार संक्षेप में हम कह सकते हैं कि छायावाद के प्रमुख चारों कवियों के विस्तृत एवं विशाल विराट् वर्णन, भावों की तीव्रता, भाषा, प्रतीक, बिम्ब आदि सभी पार्श्वार्थ काव्यशास्त्र में औदात्य के तत्त्व स्वीकार किये जाते हैं जिनका समावेश हम छायावादी कवियों के काव्य में पाते हैं। यद्यपि स्पष्ट रूप से इन कवियों ने अपनी कोई अवधारणा औदात्य के नाम से नहीं दी है किन्तु इनके काव्य में औदात्य से सम्बन्धित सभी तत्त्व प्रचुर मात्रा में प्राप्त होते हैं। इस प्रकार से हम देखते हैं कि छायावाद पर पश्चिम की औदात्य-सम्बन्धी अवधारणा का पर्याप्त प्रभाव है।

तृतीय अध्याय

महान् धारणाओं की क्षमता

महान् धारणाओं से तात्पर्य है ऐसी घटनाओं, दृश्यों, पदार्थों अथवा व्यक्तियों का वर्णन जिन्हें पढ़कर पाठक के मन पर गहरा प्रभाव पड़े जिसकी स्मृति इतनी प्रबल और गहरी हो कि मिटाये न मिटे। महान् धारणाओं का दूसरा क्षेत्र वह विचार-सम्पदा है जो पाठक के मन को केवल चमत्कृत ही नहीं करती बल्कि प्रभावित भी करती है और मानवीय मूल्यों के निर्धारण में योग देती है। जिस काव्य में ऐसी वैचारिक, भावनात्मक, वर्णनात्मक, चरित्रात्मक सम्पदा नहीं होती वह महान् धारणाओं से भिन्न होता है और उदात्त का स्पर्श नहीं कर पाता। छायावादी काव्य में महान् धारणाओं की यह क्षमता विविध रूपों में प्रतिफलित हुई है।

आत्मप्रसार

“छायावादी कवियों ने जो आत्माभिव्यक्ति की आकांक्षा प्रकट की, वह वस्तुतः आत्मप्रसार की आकांक्षा थी। पुरानी दुनिया की सीमित चार दीवारी के भीतर उसका दम घुट रहा था। नये विज्ञान ने उसके सामने संसार का विराट् रूप रक्ष दिया। एक ओर नये-नये देश परिचय की सीमा में आए दूसरी ओर प्रकृति की विराटता का बोध हुआ। आत्मप्रसार की इस आकांक्षा में कवि की पहली टक्कर पुरानी रूढ़ियों से हुई।”^१ “पंचवटी प्रसंग” में निराला के राम सीता को आत्मप्रसार का उपदेश देते हुए पारिवारिक सीमाओं की ओर संकेत करते हैं—

छोटे-से घर की सपु सीमा में
बँधे हैं क्षुद्र भाव,
मह सप है प्रिये
प्रेम का पयोधि तो उमड़ता है ॥'

घर की सपु सीमा में बँधे रहने के कारण रीतिरास के बंधियों का सारा प्रेम संकीर्ण भावों और चेष्टाओं तक ही सीमित रह गया।

आत्मप्रसार की भावना ने केवल परिवार की चार दीवारी पर ही प्रहार नहीं किया बल्कि उनमें जीवने के सभी क्षेत्रों में संकीर्णता का विरोध किया। 'घन का उद्बोधन' करते हुए निराला कहते हैं—

ताल-ताल से रें सदियों के जखड़े हृदय-रूपाट,
गोल दे कर-कर कठिन प्रहार,
आये अभ्यंतर समस्त चरणों से नव्य विराट,
करे दर्शन, पाये आभार ॥'

बन्धु सदियों से जखड़े हृदय-रूपाट को छीलकर नव्य विराट् के आगमन की आकांक्षा कर रहा था। उसका हृदय हर तरह की संकीर्णता का विरोधी था। उसकी इच्छा थी कि 'एक घर दे पूरबी आकाश।'।

उसकी सारी विराटता संपूर्ण घरती से भी सन्तुष्ट नहीं थी वह अपनी माँहो में एक ही साथ सारी घरती और अनन्त आकाश को बाँध लेने का हीसा रचता था।

अतीत के प्रेमी प्रसाद जी में भी रुढ़िमुख मन के आत्मविकास का आभास मिलता है। उन्होंने न तो निराला की तरह रुढ़ियों के विरुद्ध दुर्बल विद्रोह किया और न पंथ की तरह प्राचीनता-जनित पीडा का स्पष्ट आभास दिया, फिर भी उन्होंने यथार्थान आधुनिक मानव के आत्मप्रसार का उल्लेख किया है।

प्रसाद प्राचीन रुढ़ियों के विरोधी अवश्य थे लेकिन ध्वस्त होते हुए प्राचीन के प्रति उनके मन में बड़ी ममता थी। महाप्रलय में देव-सृष्टि के ध्वंस पर विन्ता करते हुए मनु व्यक्ति प्रसाद के ही हृदय की व्यापक प्रकट करते हैं। 'गया सभी कुछ गया' एक ओर यदि वे अतीत की ममता छोड़ने में अमर्त्य थे तो दूसरी ओर आधुनिक मानव के वैज्ञानिक विकास से भी बहुत

कुछ सन्तुष्ट नहीं थे। अपने इन सिद्धान्तों के बावजूद भी वे आधुनिक मनु के विकास को सक्षित करते हैं जो स्वयं बहता है—

बन, गुहा, कुब, भर अंचल में हूँ खोज रहा अपना विकास।^१

और जिसका गल्बर व्यक्तित्व अवाधगति मरुत सदृश है। जो सकल अग-जग को पार करता हुआ इतने वेग से आगे बढ़ रहा है कि उसके प्रतिपग में कम्पन की तरंग उठ रही है।

प्रसाद ने जीवन की विभीषिकाओं एवं विषमताओं को समीप से देखा एवं सेला था। इनके मूल कारण को समझने एवं समस्या का सुलझाव ढूँढ़ने के लिए उन्होंने मनुष्य को एक विस्तृत परिप्रेक्ष्य में देखा। इस प्रक्रिया में सुदूर अतीत का अवगाहन किया अतएव अतीत प्रेम प्रसाद के साहित्य की प्रमुख विशेषता है।

अतीत के अवगाहन का उदात्त एवं घनपक्ष यह है कि वह हमारे भावों की विवेकानुमोदित अभ्यास एवं सुदृढ़ आधार देता है फलस्वरूप वर्तमान परिस्थितियों के सन्दर्भ में हमारी प्रतिक्रिया संयत तथा हमारी वृत्तियों में राग-द्वेषों का प्रसार अपेक्षाकृत सन्तुलित हो जाता है। अतीत मोह का अनु-दत्ति एवं घनपक्ष यह है कि इससे व्यक्ति की दृष्टि कुण्ठित, भावनाएँ जड़ तथा प्रतिक्रिया ह्रद एवं यान्त्रिक हो जाती है। फलस्वरूप व्यक्ति पिछड़ जाता है। नवीन परिस्थितियों के सन्दर्भ में प्रतिक्रिया क्षीम एवं उपहास का कारण बन जाती है। प्रतिभाशाली कलाकार में अतीत का घनपक्ष अभिव्यक्ति पाता है। प्रसाद साहित्य में भी वही अधिक अभिव्यक्त हुआ है।

पराधीनता से मुक्ति पाने के लिए संघर्ष कर रहे भारतीय जनमानस को प्रसाद ने एक और भारतीय इतिहास के गरिमामय रूप में परिचित करवा कर आत्मगौरव की प्रेरणा दी, दूसरी ओर मानव की प्रकृति, नियति एवं परिवर्तन की खोज में प्रेम, साहस, त्याग, करुणा, उदारता, धीरता आदि प्रवृत्तिमूलक भावों के उदात्त पक्ष पर बल दिया। इनके काव्य में टीस, वेदना, निराशा, आँसू भी पर्याप्त मात्रा में हैं परन्तु इन सबकी परिणति सर्वश्रेष्ठ आनन्द में करने का प्रयास किया गया है। मानव-जीवन को प्रसाद ने एक विशाल एवं अर्थपूर्ण परिप्रेक्ष्य में देखा है। अतः इनके कथानकों का आधार-स्रोत प्रागैतिहासिक काल से लेकर आधुनिक यन्त्र-युग तक विस्तृत है। इनमें वैदिक, पौराणिक, बौद्ध, मौर्य, जूष एवं राजपूत काल भी समाविष्ट हैं। इस विशाल और गम्भीर अध्ययन में न तो संकीर्णता है न ही सब ही समन्वय-

सूक्तियाँ। एक ओर उन्होंने इतिहासकार की भाँति अतीत की कुहराचछन्न सामग्री को प्रकाश में लाने का प्रयास किया है, दूसरी ओर प्रेम और कर्तव्य, शमा और प्रतिशोध एवं विजय-नराज्य आदि के माध्यम से मानव को व्याप्यापित करने का और भारतीय संस्कृति के उदात्तपक्ष को प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया है। इनका यह सारा प्रयास मानव-केन्द्रित है। मनुष्य के उद्धार और उन्नयन के लिए है।^१ अतः सहज ही प्रसाद काव्य की औदात्य सम्बन्धी उपलब्धियों एवं सीमाओं का मूल्यांकन कामायनी के आधार पर हो सकता है। यद्यपि प्रसाद साहित्य में एक साथ मुक्तप्रेम एवं आदर्शवादिता, स्वच्छन्द वस्त्वना एवं आभिजात्य संयम, भावों की ऊष्मा एवं सूक्ष्म अनीन्द्रिय रूपचित्रण, धैरिक आर्थों की दीप्ति एवं बौद्ध करुणा तथा प्रकृति के अनेकों कोमल एवं विराट् चित्र उपलब्ध होते हैं फिर भी प्रमुख स्वर चिन्तक या मनीषी का है।

महादेवी में आत्मप्रसार की भावना असीम रूप में ध्वनन हुई है। इस सत्य को महादेवी जी ने अनेक गीतों में प्रकट किया है। सामाजिक सीमा से यह मन इतना घबरा उठा था कि फिर कल्पना-लोक में किसी प्रकार की सीमा स्वीकार करने को तैयार न था। महादेवी कहती हैं—

हुत पछो वाले मन को
तुम अन्तहीन नभ होना;

फिर उस अन्तहीन नभ में—

आते जाते मिट जाऊँ
पाऊँ न पथ की सीमा ॥^१

यह भावना प्रसाद, निराला और पतन सबसे थोड़ी-बहुत मिलती है।

विराटता का बोध

निराला जी के अनुसार बंगला साहित्य ने जो आधुनिक युग में इतनी अधिक उन्नति की, वह इसी नये विज्ञान और नई संस्कृति का ही परिणाम है। इसी व्यापक भावना के कारण रवीन्द्रनाथ के चित्तों में विराटता के दर्शन होते हैं। इसलिए उन चित्तों का उदाहरण देकर निराला ने हिन्दी में भी 'हृदय' को दिगन्त व्याप्त करने के लिए विराट् रूपों की प्रतिष्ठा करने पर जोर दिया।

१. हजारी प्रसाद द्विवेदी—हिन्दी साहित्य की भूमिका, पृ० १४८

२. महादेवी वर्मा—रश्मि, पृ० २१

स्वयं निराला जी जब तरंग से पूछने हैं—

किस अनंत का नीला अंचल हिला-हिलाकर
आती हो तुम सजी मडलाकार ?^१

और—

आज तुम्हारा किस विशाल वध.स्थल में
अवसान ?^२

वे नदी की तरंग के माध्यम से अपने विशाल हृदय की तरंग को ही प्रकट करते हैं। विराट् की आकांक्षा में अपनी रुढ़िगत सीमाओं को तोड़ने का कितना साहस था। पुराने धातावरण में स्वयं पंत जी का भी दर्भ किम प्रकार से घुट रहा था यह 'पल्लव' की उसी भूमिका में आगे के इन शब्दों से प्रकट है—“हम इस व्रज की जीर्ण-शीर्ण छिद्रों से भरी पुरानी छोट की चोली को नहीं चाहते, इसकी संकीर्ण कारा में बन्धी हो हमारी आत्मा वायु की न्यूनता के कारण सिसक उठती है और हमारे शरीर का विकास रुक जाता है।”^३

विराट् के उपासक निराला में यह भावना विराट् प्रतीको के माध्यम से व्यक्त होती है वो कही शक्तिरूपिणी माँ के प्रतीक रूप से। निराला के तुलसी दास का मन चित्रकूट की प्रकृति का परिचित रूप देखकर असीम उन्मुक्त आकाश में उड़ चलता है। प्रकृति उनके भावुक हृदय में पंख लगा देती है।

वह उस शाखा का वन विहंग
उड़ गया मुक्त नभ निस्तरंग
छोड़ता रंग पर रंग, रंग पर जीवन ॥^४

‘राम की शक्तिपूजा’ में जब सहसा आकाश में अंजना के स्वरूप को प्रत्यक्ष पाते हैं। अंजना ने हनुमान से कहा—

“तुमने रवि को जब लिया निगल
तब नहीं बोध था तुम्हें; रहे बालक केवल;^५

१. निराला—परिमल, पृ० ७६

२. वही, पृ० ७७

३. पठ—पल्लव की भूमिका, पृ० २४

४. निराला—तुलसीदास, पृ० १२

५. निराला—ध्वरा, पृ० ३८

इसी प्रकार में जीवन का प्रकट होना, विनाश दुःख और विनाश मानवों का सामर विपन्न, हनुमान की व्योम वस्त्रना यह सब महान् घटनाएँ हैं। गम्भी और भव्यता, विनाशिता के ही दर्शन होते हैं।^१

निराला द्वारा रचित तुलसीदास में भी विराट् चित्र प्राप्त होते हैं—

आगा आगा मंसार प्रबल,
रे गया नाम लक्षण यह जल,
देना, यामा यह न थी, अनल प्रतिमा यह;
इम ओर ज्ञान, उम ओर ज्ञान,
हो गया भस्म यह प्रथम मान,
छूटा जग का जो रहा ध्यान, जडिमा यह।^२

या

देगा, शारदा नील-वचना,
है सम्मुख स्वयं मृष्टि-रचना,
जोषन-समोर-गुबि-नि श्वगता चरदात्री,
बीणा वह स्वयं गुवादिन स्वर,
पृथ्वी नर अमृताक्षर-निर्भर,
यह विश्वहंग है चरण गुप्तर जिस पर थी ॥^३

महाप्राण निराला के विराट् व्यक्तिरत्न का पूर्ण साक्षात्कर्म इसी प्रवृत्ति पृथुप बादल से ही सम्भव है। 'आदल' पर लिखी उनकी दर्जनों कविताएँ इनका उवलगत और जीवित साक्ष्य उपस्थित करती हैं। निराला के भैरव घोष-भरे बादल व्यक्तिरत्न का एक विप्लवी चित्र देखिए—

रे निर्बन्ध !

अन्धतम-अगम-अनर्गल-आदल !

ऐ स्वच्छन्द !—

कवि विप्लवी बादलों का आहूतान करता है
तिरती है समीर-सागर पर
अस्थिर मुख पर दुःख की छाया—

१. शिवप्रसाद श्रोत्रिय—अभेददर्शी निराला, पृ० ७६

२. निराला—तुलसीदास, पृ० २४

३. वही

‘जग के दग्ध हृदय पर
निर्दय विप्लव की प्लावित माया ।
यह तेरी रणतरी
मरी आकांक्षाओं से,
घन, भेरी-गर्जन से सजग सुप्त अंकुर
उर मे पृथ्वी के, आशाओं से
मवजीवन की, ऊँचा कर सिर,
ताक रहे हैं, ऐ विप्लव के बादल फिर फिर ।’

जब विप्लवी बादल गरजता है मूसलाधार वरसता है तब सारा संसार काँप उठता है । वज्रपात से बड़े-बड़े अभिमानी अचल पर्वतों के शरीर चूर-चूर हो जाते हैं केवल छोटे पोछे प्रमन्न होते हैं क्योंकि—

विप्लव-रव से छोटे ही हैं मोमा पाते ।^१

घनीमानी बादल की गर्जन सुनकर काँप उठते हैं किन्तु जीर्णबाहु कृपक बड़ी उत्सुकता से उमका स्वागत करते हैं, क्योंकि यही बादल उनका जीवनाधार है । यह विप्लवी बादल निराला के चिर विप्लवी व्यक्तित्व का पूर्ण प्रतीक है इसमें सन्देह नहीं ।

वास्तव में आनन्द की प्रतीति तभी होती है जब हम अपनी आत्मा का संसार से और संसार की आत्मा का विराट् भूमा की आत्मा में सहज एकत्व का अनुभव करते हैं ।

‘स्वर्ण किरण’ के हिमालय-वर्णन को लीजिए—

भीम विशाल शिलाओं का वह
वह भीम हृदय में अब तक अकित,
फेनों के जल स्तम्भों से वे
निर्झर रमस बेग से मुखरित ॥^२

कभी-कभी कवि ने अपनी भावनाओं को प्रकृति के माध्यम से व्यक्त करने के बदले प्रकृति को ही भावनाओं के माध्यम से व्यक्त किया है—

१. निराला—परिमल, पृ० १९०-१९३

२. वही, १९९

३. पं०—स्वर्ण किरण, पृ० १२-१३

गिरिवर के उर में उठ-उठकर
उष्माशोभाओं-में तद्वर
है शक्ति रहे भीरव नभ पर
अनिमेष, अटल, कुछ बिना पर !^१

पंत की 'परिवर्तन' नामक कविता चिराद् चित्रों से भरपूर है—

अहे निष्ठुर-परिवर्तन !
तुम्हारा ही तोड़व-नर्तन
विश्व का करण-विवर्तन !
तुम्हारा ही नयनोग्मीसन,
निर्मल उत्पान, पवन !
अहे वागुनि सहस्र-पन !
लक्ष-अलक्षित परण तुम्हारे चिरा निरन्तर
छोड़ रहे हैं जग के विगत बभ्रु-फल पर !
शत्रु-गन् केनोष्ठ-वर्तिन, स्त्रीन कूटार भयंकर
धुमा रहे हैं घनाकार जपनी का अम्बर !
मृत्यु तुम्हारा गरल-दन, कंचुक-वल्पांतर,
अखिल विश्व ही विवर,
बक कुहन, दिग्मंडल !^२

विश्ववमय है परिवर्तन !

अतल से उमड़ अकूल, अपार,
मेघ-से विपुलाकार,
दिशावधि में पल विविध प्रवार
अतल में मिलते तुम अविचार !
अहे अनिवंचनीय ! रूप घर भव्य, भयंकर,
इन्द्रजाल-सा तुम अनन्त में रवते सुन्दर;
गरज-गरज, हँस-हँस, जड़-गिर, छाटा, भू अंबर,
करते जगती को अजस्र जीवन से उर्वर,
अखिल विश्व की आशाओं का इन्द्रवाप-वर
अहे तुम्हारी भीम-भ्रुवटो पर अटका निर्भर !^३

१. पंत—रश्मिहन्त्र, पृ० ३६

२. पंत—पल्लव—परिवर्तन, पृ० ११०

३. पंत—पल्लव, पृ० १६२

महादेवी प्रकृति की विराटता में अखिल जगती की माँ का गरिमामय रूप देखते हुए कहती हैं—

इन स्निग्ध लटों से छा दे तन,
पुलकित अंको में भर विशाल,
झुक सस्मित शीतल धुम्बन से
अंकित कर इसका मृदुल भाल;
दुलरा देना बहला देना
यह तेरा शिशु जग है उदास !^१

वस्तुतः प्रकृति ने जिस दिव्य रूप में आधुनिक मानव को दर्शन दिया था उसकी विराटता के सामने कवि की यह श्रद्धा स्वाभाविक है। इसीलिए कुछ कवियों ने विश्व-मुन्दरी प्रकृति पर चेतनता का आरोप करके उसे 'विश्वप्रिया शक्ति' का रूप दे दिया और कुछ ने प्रकृति की अनेकरूपता में परिवर्तनशील विभिन्नता में तादात्म्य खोजने के फलस्वरूप उसके कारण पर मधुरतम व्यक्तिस्व का आरोपण करके अपना प्रिय बना लिया। पड़ोसी प्रवृत्ति प्रसाद जी की है दूसरी महादेवी जी की।

पहले के कवियों ने प्रकृति के इस विराट रूप को नहीं देखा था; उन्होंने केवल कोकिल, चातक, मोर, राका, वर्षा आदि देखा था। इस तरह उन्होंने केवल प्रकृति के खण्डों को देखा था। इन खण्डों से निर्मित प्रकृति जो अखण्ड रूप है, उसे देखने की दृष्टि आधुनिक कवि को ही प्राप्त हुई है।

पंत जी ने हिन्दी कविता में पहली बार कुछ ऐसे पर्वतीय दृश्यों का चित्रण किया जो कवियों तथा पाठकों के लिए नये थे। यह रहा शैल और जलद का खिलवाड़—

बादलों के छायामय खेल
घूमते हैं आँखों में, फँस !
अवनि और अम्बर के वे खेल
शैल में जलद, जलद में शैल !
शिखर पर विचर मरुत रखवाल
वेणु में भरता था जब स्वर,
मैमनों-से मेघों के बाल
बुदकते थे प्रमुदित गिरि पर !^२

१. महादेवी—शायर—जीरजा, पृ० १४३

२. पंत—पस्तक, पृ० ६८

उसे नमस्कार करता है। वह अनेक रूपों में वन्दनीय भारतमाता की वन्दना करता है। इन सबसे ऊपर कवि की दृष्टि मानव की सुन्दर मूर्ति सँवारने की ओर लगी हुई है।

राष्ट्रीय भावना से परिपूर्ण गीतों में राष्ट्र की महानता का स्मरण करते हुए कवि ने प्रार्थना के स्वर में जिस उदात्त गरिमा का संचार किया है वह देखते ही बनता है—

मुकुट शुभ्र हिम तुषार, प्राण प्रणव ओंकार,
ध्वनित दिशायें उदार, शतमुख-शतरव-मुखरे ।^१

इस गीत का मुख्य भाव प्रार्थना है। इसकी पृष्ठभूमि सांस्कृतिक चेतना है तथा राष्ट्रीयता इसकी ध्वनि है जिसे सुनकर प्रार्थना करने वाले का अन्तःकरण दीप्त और भास्वर हो उठता है।

प्रसाद द्वारा रचित लहर में 'पैगोला की प्रतिध्वनि' और 'घोरसिंह का शस्त्र समर्पण' राष्ट्रीयता से परिपूर्ण उदात्त कविताएँ हैं।

महाराणा प्रताप की जन्मभूमि आज भी संकट में है उसे पुनः प्रताप जैता पुत्र चाहिए। देश से आवाज उठ रही है—

कौन लेगा भार यह ?
कौन बिचलेगा नहीं ?
× ×

कहता है कौन ऊँची छाती कर, मैं हूँ—

—मैं हूँ—मेवाड़ मे,
अरावली शृंग-सा समुन्नत तिर किसका ?
धोली, कोई बोली—अरे क्या तुम सब मृत हो ?
कौन घामता है पतवार ऐसे अंधड़ में ?^२

भारतीय इतिहास की राष्ट्रीय भावनाओं से परिपूर्ण गौरव-गाथाओं को आधार बनाकर कवि ने इन रचनाओं की सृष्टि की है। कवि का गंभीर राष्ट्रीय उद्बोधक यह सन्देश विरलतन, शाश्वत एवं कालातीत है जो राष्ट्रीय होते हुए भी मानवता का विरोधी नहीं है।

१. निराशा—मारली वन्दना—वर्षाधी, पृ० १.

२. प्रसाद—लहर, पृ० २७

रहस्योन्मुखता

महादेवी ने प्राचीन सीमाओं के प्रति अपना जो असन्तोष प्रकट किया है उसके साथ ही किसी उन्मुक्त तथा असीम आकाश में उड़ने की आकांक्षा प्रकट की। इसी रहस्यमयता के साथ महादेवी कहती हैं—

मैं अनन्त पथ में लिखती जो
सस्मित सपनों की बातें
उनकी कभी न धो पाएँगी
अपने भाँसू से रातें ॥'

यदि असीम से मिलने की बात अविश्वसनीय भी हो तो उन आँसुओं को कैसे झुठलाया जा सकता है जो सीमाओं में बन्द रहने के कारण बहे हैं। कल्पना के पंख पर चढ़कर क्षण-भर के लिए जो मुक्त जगत् में उड़ आने के कारण ओठों पर हँसी खेल रही है।

महादेवी के काव्य की मूल भावनाएँ मुख्यतः तीन हैं—१. अलौकिक प्रणय या रहस्यानुभूति २. करुणा ३. निर्वेद। ये तीनों भाव ही औदात्य-मूलक हैं। महादेवी का प्रणय किसी लौकिक व्यक्ति के प्रति न होकर अलौकिक ब्रह्म के प्रति है जो कि एक स्थूल वस्तु न होकर सूक्ष्म विचार रूप में ही स्थित है। उनका निर्गुण ब्रह्म ऐन्द्रियानुभूति का विषय न होकर तत्त्व बोध का ही विषय है। यह बात दूसरी है कि महादेवी ने उसे कलात्मक रूप प्रदान करते समय कहीं-कहीं उसका मानवीकरण कर लिया है पर फिर भी उनके प्रणय का आलम्बन स्थूल रूप सौन्दर्य न होकर सूक्ष्म विचार एवं विश्वास है। औदात्य का मूलाधार भी वस्तु रूप न होकर तत्त्व बोध ही होता है।

यद्यपि कवयित्री ने अपनी रहस्यानुभूति को लौकिक शब्दावली में व्यक्त करने के लिए उसे लौकिक प्रेम का ही रूप दिया है। फिर भी ऐन्द्रियकता, घासना एवं चंचल भावनाओं का उद्बलन उसमें कहीं भी दृष्टिगोचर नहीं होता, उनकी अनुभूति को यदि हम लौकिक प्रेम के अनुरूप भी मान लें तो उनका प्रेम अत्यन्त उदात्त सिद्ध होगा क्योंकि उसमें भोग की अभिलाषा, चलिदान एवं आत्मिक मिलन की ही भावना है। वह प्रारम्भ से अन्त तक सर्वत्र ही मन की उज्ज्वल, उदात्त एवं पवित्र भावनाओं पर ही आधारित है। सर्वप्रथम उनके प्रथम दर्शन की घटना का विवरण देखिए—

झटक जाता था पागल बात
 धूलि में तुहिन कणों के हार,
 सिखाने जीवन का संगीत
 तभी तुम आये थे इस पार ।
 भूलती थी मैं सीधे राग
 बिछलते थे कर बारम्बार,
 तुम्हें तब आता था कणेश ।
 उन्ही मेरी भूलों पर प्यार ॥^१

यहाँ प्रियतम का आगमन जिन परिस्थितियों में दिखाया गया है वे वासनापूर्ण एवं कामोत्तेजक नहीं हैं अपितु सहानुभूतिजनक हैं। फिर आराध्य का व्यवहार भी कितना उच्च एवं महान् है—कवयित्री के आराध्य इतने उदार, शान्त एवं करुण थे कि उनकी प्रत्येक भूल पर उनके मन में और अधिक प्यार उमड़ आता था।

वस्तुतः प्रेयसी और प्रियतम का यह प्रारम्भिक सम्पर्क एवं व्यवहार सामान्य व्यवहार के स्तर से बहुत ऊँचा उठा हुआ है। कवयित्री का प्रियतम सामान्य व्यक्ति न होकर एक ऐसी महान् सत्ता है जिसके प्रत्येक क्रिया-कलाप में महानता है, उदात्तता है। इसीलिए प्रेयसी युग-युगों तक उसके निर्देशानुसार साधना करने के अनन्तर अपनी असमर्थता एवं असफलता इन शब्दों में स्वीकार कर लेती है—

गए तब से कितने युग बीत
 हुए कितने दीपक निर्वाण ।
 नहीं पर मैंने पाया सीख
 तुम्हारा-सा मनमोहन गान ।

× × ×

नही अब गाया जाता देव ।
 यकी अँगुली, है ढीले तार,
 विश्व वीणा में अपनी आज,
 मिला लो यह अस्फुट शंवार ।^१

यह युगों-युगों तक की गयी साधना की असफलता को स्वीकार किया गया है फिर भी साधिका के मन में किसी प्रकार का शोभ, रोष या शोक नहीं है।

१ महादेवी वर्मा—जीहार, पृ० १

२. वही, पृ० १

वह अपनी असमर्थता स्वीकार करती रहती है पर इसके लिए कोई ग्लानि या परवात्ताप नहीं है, वह अपनी विफल कामना के लिए उत्तरदायी आराध्य पर न कोई आशेष या व्यंग्य करती है न ही उसे कोई उपालम्भ देती है अपितु अत्यन्त कोमल एवं विनम्र स्वर में अपना सेने का अनुरोध करती है। वस्तुतः यह सारा प्रसंग अत्यन्त उदात्त एवं पवित्र भावना पर आश्रित है इसीलिए इसकी गम्भीरता वही भी चंचलता, चटुलता एवं तुच्छता से विह्वल नहीं हो पायी। इसमें न केवल आराध्य के प्रणय युक्त करणापूर्ण व्यवहार में अपितु साधिका की दीर्घ साधना, सहिष्णुता, दैन्यता एवं आत्म-मयपण की भावना में ऐसी विशिष्टता, उच्चता एवं उदात्तता दृष्टिगोचर होती है जो सामान्य प्रेमानुभूतियों में अप्राप्य है। वस्तुतः उनका प्रणय उदात्त प्रेम है जो वासना और कामुकता में सर्वथा शून्य एवं वेदना, त्याग एवं आत्म-बलिदान के उच्च आदर्शों से अनुप्राणित व आध्यात्मिकता की ओर उन्मुख है। इसी प्रकार के पवित्र प्रणय को भारतीय आचार्यों ने उज्ज्वल शृंगार एवं उज्ज्वल रस की संज्ञा दी है जो पाश्चात्य दृष्टि से औदार्य का पर्याय कहा जा सकता है।

प्रसाद का आरम्भ प्रसार एक अतीन्द्रिय आनन्दानुभूति के रूप में अभिव्यक्त पाता है। लेकिन कामायनी में छायावादी युग की प्रायः सभी रहस्य भावनाओं का प्रतिनिधित्व हो गया है। आरम्भ में प्राकृतिक सुपमा से अभिभूत होकर मनु के मन में भी जिज्ञासा उत्पन्न होती है। वे मन ही मन प्रश्न करते हैं—

तूण, बीरघ सहलहे हो रहे
किसके रस से सिंचे हुए ?^१

लेकिन तुरन्त ही उस पर वे 'विश्वसुन्दरी' का आरोप कर देते हैं। वह विराट् सत्ता धीरे-धीरे 'इन्द्रजाल जननी' रूप में रूपान्तरित हो जाती है। तारा दीपक लेकर कामना सिन्धु तट पर आ जाती है।

अन्यत्र मनु के मन में 'काम' का उदय भी विस्तृत रहस्यात्मक शक्ति के रूप में होता है। काम के प्रभाव से उन्हें सम्पूर्ण सृष्टि अणु-अणु परमाणु के विराट् नृत्योत्सव के रूप में दिखाई पड़ती है और इन सबके अन्त में निराला की तरह प्रसाद को भी समस्याओं का वास्तविक रूप तथा उनका समाधान शिव के विराट् रूप में मिलता है। श्रद्धा मनु को अपने अलौकिक प्रभाव से आकाश में तीन तारों की तरह त्रिपुर के दर्शन कराती है, जो वस्तुतः ज्ञान, इच्छा, क्रिया के प्रतीक हैं। शक्ति रूपा श्रद्धा अपनी स्मिति रेखा से उन तीनों

को एक में मिला देती है और नटराज का ताण्डव नृत्य होने लगता है। मनु तन्मय हो जाते हैं।

लेकिन प्रसाद की जिज्ञासा अतीन्द्रियता और विराटता में पुरानी रूढ़ियों के प्रति न तो वैसा विद्रोह है न आत्मविस्तार की वैसी तीव्र आकांक्षा है।

छायावादी कवि अपने इस आत्मविकास के बारे में अधिक स्पष्ट नहीं थे इसलिए जहाँ वे अपने असौम्य अज्ञात और विराट् को प्रियतम के रूप में व्यक्त करते हैं वहाँ उस पर वे एक आवरण डाल देते हैं—

शशि-मुद्य पर धूँसट डाले
अंचल में दीप छिपाए
जीवन की गोधूली में
कौतूहल-से तुम आये ॥^१

निरालाजी की प्रवृत्ति वेदान्त की ओर होने से उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में दार्शनिक गूढ़ता का सन्निवेश रहा है। इस कविता में निराला ने ब्रह्म की सत्ता को सत्य मानते हुए अपने अहं को उसी में लीन करके देखा है। स्त्रीत्व के रूप में नहीं धरन् उस शक्ति का एक लघु रूप मान कर। अग्नि के स्फुलिंग की भाँति अहं को उस विराट् का एक अंश मानना ही अभिप्रेत है। भाववस्तु के साथ कविता में काव्यगुण भी इतना उच्च कोटि का है कि कविता दार्शनिक परिवेश में भी पाठक के मन को पूर्णता के साथ पकड़ने में समर्थ होती है।

तुम तुंग-हिमालय-शृंग और मैं चंचल-गति सुर-सरिता ।
तुम विमल हृदय उच्छ्वास और मैं कान्त-कामिनी-कविता ।
तुम प्रेम और मैं शान्ति, तुम सुरापान-धन-अंधकार,
मैं हूँ मतवाली भ्रान्ति ॥^१

परिमल संयह में आशा और जागरण की भावना से परिपूर्ण अनेक कविताओं द्वारा कवि ने यह स्पष्ट करने की चेष्टा की है कि ब्रह्म की सत्ता अखण्ड और सत्य होने पर भी यह जीवन नैराश्या या कुष्टा के लिए नहीं मिला है। ब्रह्म चिन्तन निरालाजी का प्रिय विषय रहा है।

निराला की रौद्र और विराट् रहस्य भावना के विपरीत पंतजी की रहस्य भावना अज्ञात की लालसा के रूप में व्यक्त हुई है। निराला के आत्म-विस्तार में व्यक्तित्व की विराटता की आकांक्षा थी तो पंत में ज्ञान के विस्तार के रूप में। पंतजी सीमित ज्ञान की सीमा को तोड़कर प्रकृति और जगत् के प्रति जिज्ञासु की तरह देखते हैं। पंतजी का बाल-मन हर चीज से सवाल पूछता है—

प्रथम रश्मि का आना रंगिनि,
तूने कैसे पहचाना ॥^१

फिर वह जिज्ञासु मन कैसे हुए खेतों को देखता है कि उनके पार भी कुछ होगा, जो होगा वह परियों के संसार की तरह मोहक होगा—

दूर, उन खेतों के उस पार,
जहाँ तक गई नील-झंकार,
छिपा छाया-वन में सुकुमार,
स्वर्ग की परियों का संसार ॥^२

पंत के शब्दों में “जिस प्रकार प्रकृति ने मेरे किशोर हृदय को अपने सौंदर्य से मोहित किया है उसी प्रकार पर्वत प्रदेश की निर्वाक गरिमा तथा हिमराशि की स्वच्छ शुभ्र चेतना ने मेरे मन को आश्चर्य तथा भय से अभिभूत कर उसमें अपने रहस्यमय मौन स्वर, संगीत की स्वर लिपि भी अंकित की है। पर्वत श्रेणियों का वह मौन संदेश मेरी प्रारम्भिक रचनाओं में विराट् भावनाओं तथा उदात्त स्वरो में अवश्य नहीं अभिव्यक्त हो सका है किन्तु मेरे रूप-चित्रों के भीतर से एक प्रकार का अरूप सौन्दर्य यत्र-तत्र अवश्य छलकता रहता है।”

छायावादी काव्य में महान् धारणाओं की अभिव्यक्ति क्षमता-प्रबन्ध और मुक्तक रचनाओं में विषय के चयन और उसके निर्वाह में विभिन्न रूपों में व्यक्त हुई है।

१. पंत—रश्मिवाण, पृ० ३४

२. पंत—पूजन—पृ० ७४

३. शचीरानी धूर्त—सुमित्रानन्दन पंत, पृ० ३-४

वस्तु-ध्वन

कामायनी

वस्तु-विन्यास की दृष्टि से कामायनी का प्रथम सर्ग विराट् एवं उज्ज्वल आशा की सूचना देता है। 'हिमगिरि का उत्तम शिखर, चारों ओर सर्वप्राप्ति प्रशह एवं गोले नयनों वाला एक पुरुष' यहाँ से कथा का सूत्र उठामा गया है। स्तम्भ धानावरण में उस तरंग तपस्वी के समान लम्बे दो-चार देवदास के वृक्ष दृष्टिगोचर होते हैं। तपस्वी चिन्तित है परन्तु उसका रूप महान् संभावना गन्धित गरिमा लिए हुए है—

अप्यय की दृढ़ मांस-मेक्षियां

+

+

महता भीतर मधुमय स्रोत ॥^१

इन पंक्तियों में चिह्नित व्यक्ति प्रलय से तस्त होकर भी नयी सम्पत्ता का आदि पुरुष हो सजने की सारी लभताएँ लिए हुए है। पाठक महान् समारम्भ की प्रतीक्षा में आश्वस्त और उत्सुक हो उठता है। आदि पुरुष मनु को बीती घटनाएँ याद आती हैं। देवगृष्टि का उन्मत्त निर्बाध विलास और फल-स्वरूप महाविनाश का ही प्रलय, हलाहल नीर की भीषण वर्षा मनु को अभिभूत कर लेती है। कुछ देर के लिए मनु को मौन ! नश ! दिग्भ्रंश ! अंधेरा ही सत्य लगते हैं। तदनन्तर भयंकर प्रलय की कालरात्रि पराजित होती है। प्रकृति का विषर्ण एवं तस्त मुख सुनहले तीर बरसाती ऊषा के आलोक में मुस्करा उठता है। इस तरह काव्य की मूल-व्यपना—अदम्य आशावादिता—संकेतित होती है। यह धारणा तब और भी दृढ़ हो जाती है जब हम मनु पर इसकी प्रतिबिम्ब देखते हैं—

उठे स्वस्थ मनु ज्यो उठता है

क्षितिज वीध अरणोदय कान्त;

लगे देखने सुब्ध नयन से

प्रकृति-विभूति मनोहर, शान्त ।

पाकयज्ञ करना निश्चित कर

लगे शालियों को चुनने ॥^२

१. प्रसाद—कामायनी—चिन्ता सर्ग, पृ० १०

२. वही—आशा सर्ग, पृ० ३६-४०

इसके पश्चात् वसन्त के अग्रदूत के समान, बिरस पतझड़ में नवजीवन का सन्देश लिए श्रद्धा का आगमन होता है। वह मनु को वैराग्य से निकलने को प्रेरित करती है। इसी सन्दर्भ में काम एवं कर्म की महत्ता से सम्बद्ध वे पंक्तियाँ हैं जो मध्यकालीन निवृत्तिपरकता, विलासिता एवं द्विवेदीयुगीन रस विमुखता के बाद एक नयी स्फूर्ति, स्वस्थ दृष्टि एवं उदात्त बोध को व्यंजित करती है।

(क) काम मंगल से भंडित श्रेय।

(ख) तप नहीं केवल जीवन सत्य।

(ग) शक्तिशाली हो विजयी बनी।

(घ) शक्ति के विद्युत्फण जो व्यस्त।^१

काम सगं में इसी पक्ष की सृष्टि की गयी है। वासना एवं लज्जा सगं में प्रेम सौन्दर्य, उल्लास एवं लज्जा आदि भावों का भाूमिक आवेग मरा चित्रण है। पशु में प्यार करती एवं प्यार पाती श्रद्धा का परित्याग कर मनु चले जाते हैं। थोड़ी देर के लिए इडा का उग्ज्वल प्रकाश सूर्यास्त के पूर्व की मनो-रम आभा से परिपूर्ण-सा दिखाई देता है। परन्तु कुछ ही देर में गहन अंधकार घेरने लगता है।^२

ओदारय की दृष्टि से कामायनीकार कर्म सगं से ही पथ भूल गया है। जिस कर्म की महिमा की (काव्य) दृष्टि से कही-कही शिथिल किन्तु चिन्तक की दृष्टि से उदात्त व्याख्यान कवि ने श्रद्धा के मुख से इससे पूर्व करवाया था वह कर्म कामायनी में अपेक्षित है। चिन्तन के स्तर का उदात्त कर्म चित्रण के स्वर पर नगण्य एवं अपकर्षक हो गया है। उदात्त कर्म के स्यान पर कर्म के सामयिक रूप का चित्रण किया गया है जिसमें ईर्ष्या, स्वार्थ हिसा निर्बाध, विलास भावना प्रधान है। देवसृष्टि के उन्मुखत निर्बाध विलास का परिणाम, स्वयं मनु देख चुके हैं। कर्म मात्र से बिरत होना चाहते रहे हैं परन्तु प्रसाद ने बुद्धि, यान्त्रिकता एवं भौतिकता की अतिवादी रूप का दुष्परिणाम दिखाने की आकांक्षा में मनु को पुनः उसी दोष में ग्रसित कर दिया गया है। निर्बाधित विलास में देवसृष्टि विध्वंस हुई है और अनधिकृत विलासेच्छा एवं बलात्कार के प्रमाण से मनु स्वयं मृतप्राण हो जाते हैं। प्रारम्भ में श्रद्धा ने देवध्वंस के अवशेष मनु को कर्म की मंगल मूलता का सन्देश दिया था और अब वह उसी चेतना क्षेत्र में ले जाती है परन्तु वस्तु-विन्यास या कथा-विकास जो चिन्ता सगं से लज्जा सगं तक समग्रमि पर सहज भाव से विकसित होता है कर्म सगं

१ प्रसाद—कामायनी—श्रद्धा सगं, पृ० ४८, १०, १२, १३

२. बाबरेयो—कामायनी—आधुनिक साहित्य, पृ० ९६

है। तुलसीदास के अनाहृत ससुराल पहुँच जाने पर रत्नावली द्वारा उसकी प्रताड़ना एवं अवमानना तुलसीदास के जीवन का निवर्तन बिन्दु है जहाँ रत्नावली उत्कर्ष की ओर ले जाने वाली चामा न रहकर अनल प्रतिमा में प्रवर्तित हो जाती है। तुलसीदास में प्रबल संस्कार जाग उठते हैं। उन्हें ऐसे नवीन भावपूर्ण उत्कर्षक शब्द सुनाई देने लगते हैं जिनमें आलोक और सज्ज्वलता की अभिव्यक्ति है। फलस्वरूप ऋषिमण हर्षित होते हैं जब अपने दायित्व के प्रति प्रबुद्ध तुलसीदास चल भन्द चल बाहर भात हैं तो हृदय में बसी वही चिर-परिचित रत्नावली की मूर्ति 'विश्वाश्रम महिमा घर' बन चुकी होती है। और बाहर प्राची दिगन्त में 'उर पुष्कल रविरेखा' का उदय हो रहा होता है। इस प्रकार छोटे-से खण्डकाव्य में सम्भावना सम्पन्न व्यक्ति के देशकाल के घर से जागरण एवं उत्कर्षण का विवरण है।

राम की शक्ति पूजा

एक आध्यात्मिक रचना है जिसका प्रमुख आधार शिवमहिम्न स्तोत्र में प्राप्त संकेत के अतिरिक्त देवी भागवत और उससे भी अधिक बंगला रचना कृतिवासीय रामायण बताया जाता है।^१ यहाँ पौराणिक आख्यान के माध्यम से कठिनतम संकट में भी मानव-जीवन के उदात्त पक्ष में और उसकी अज्ञेयता में आस्था व्यक्त की है। राम यहाँ द्वन्द्वातीत लोकातिशायी पूर्ण पुरुष नहीं हैं अपितु सामान्य पुरुष की आशा-निराशा संकट एवं संघर्ष आदि का प्रतिनिधित्व करते हैं। रचना की मूल समस्या सत् और असत् के संघर्ष में सत् की निराश्रितता का संकट है जो मानवीय मूल्यों में विश्वास करने वाले प्रत्येक व्यक्ति के लिए एक चुनौती है।

महनीयता की दृष्टि से 'राम की शक्ति पूजा' का स्थान निराला काव्य में ही नहीं, सम्पूर्ण हिन्दी काव्य में अन्यतम है।^२ यह ठीक है कि इसमें महाकाव्य का विस्तार नहीं है परन्तु वस्तु की महत्ता विस्तार में नहीं होती अपितु गहराई एवं व्यापकता में होती है। विस्तार के अतिरिक्त गुण है। अतः विस्तार के अभाव में भी 'राम की शक्ति पूजा' में महाकाव्य की गरिमा है।

१. निराला—तुलसीदास, पृ० ५३

२. अमरमन्—राम की शक्ति पूजा का आधार, पृ० १६

परिमल

परिमल में 'यमुना के प्रति', 'प्रिया के प्रति', 'तरंगों के प्रति', 'जलद के प्रति' और द्वितीय पण्ड की 'प्रपात' कविताएं हैं जो प्रेरणात्मक और उदात्त बहो जा सकती हैं। इनका एक निश्चित लक्ष्य होना है। ये किसी उदात्त वस्तु से ही संबंधित होते हैं। 'यमुना के प्रति' निराला की उन कविताओं में से है जिनमें वे युद्ध और भावना का योग करने में समर्थ हुए हैं और कविताएं विशेष उज्ज्वल और निचरी हुई हैं। इसमें युद्ध तत्त्व भावना के साथ सन्नि-विष्ट होकर अधिवांश में अपना स्वतन्त्र अस्तित्व छोड़कर मिल गया है जिससे तल्लीन वातावरण बनकर काव्य वैभव का विशेष विकास हो सका है।^१ जहाँ यमुना को देखकर बिहारी की प्रजनायिकाओं की वासनालिप्त त्रियाएँ याद आई थी और जो यमुना रीतिकाल में घोर वासनात्मकता में भी लीन हो गयी थी वही निराला में आकर एक उदात्त भावस्तर की आधारवस्तु बन जाती है। वह अतीत के वैभव का प्रतीक बनती है सम्भवतः इसीलिए इसे वृष्ण काव्य की एक नई उद्भावना भी कहा गया है।^२

एक रहस्यात्मक संकेत के साथ 'तरंगों के प्रति' निराला की प्रकृति की उत्कृष्ट कविता है। तरंगों के आवर्त-प्रवर्त के चित्रों में जहाँ लघु चित्र-कला है वही अनन्त, असीम और विराट् व्यापकता भी। 'उत्तरी स्मृति' में भावनात्मक आवेग के साथ बीती प्रेम-कीड़ा का उदात्त भाव चित्र है, कल्पना का मुक्त प्रवाह है। प्रेम और सौन्दर्य सुधम बनते गए हैं। वे आत्मिक अवयव हो गए हैं। 'धारा' में भी उद्दाम जीवन का स्वतन्त्र प्रवाह है। मुक्त प्राणी के स्वर इस कविता में भी है और प्रच्छन्न रूप से यह धारा क्रांति की धारा भी हो सकती है। वह जीवन की प्रबल उमर है। इसी खंड में प्रकृति के तीन सुन्दर और उदात्त चित्र आए हैं।

परिमल में जागरण और क्रांति का संदेश तथा अन्याय के प्रतिकार का पाठ भी पढ़ाया गया है। कवि कहता है—

एक बार बस और नाव तू थामा ।

सामान सभी तैयार,

कितने ही है असुर, चाहिए कितने तुझको हार ? ॥^३

१. आचार्य आनंदेयी—हिन्दी साहित्य बीसवीं शताब्दी, पृ० १३४

२. गंगाप्रसाद पाण्डेय—महाप्राण निराला, पृ० १६४

३. निराला—परिमल—तरंगों के प्रति, पृ० ७६

४. वही, धारा के प्रति, पृ० १३४

५. निराला—परिमल—पृ० १३७

व्यापार-चयन

निराला द्वारा रचित 'राम की शक्ति पूजा' एक सशक्त कविता है। राम की शक्ति पूजा कवित्व की उत्कृष्टता एवं महाकाव्य की उदात्तता, कल्पना की सजीवता एवं प्रतीक विधान की उत्तमता, ध्वनि-व्यञ्जना की सूक्ष्मता एवं भावों की प्रबलता से ओत-प्रोत एक विराट् चित्र है। इसमें अन्तर्द्वन्द्व का विश्लेषणात्मक रूप-रंग, राम के चिन्तन में घेर-घेरकर कवि ने निरूपित किया है। राम के लीला सहचर दिव्य भव्यधर महावीर हनुमान की विराटता का प्रसंग इस कथा में एक दार्शनिक पहलू है। जहाँ विद्या के आश्रय और मातृशक्ति के प्रबोध में विराटता विलीन होती है। 'राजीव नयन राम का पुनश्चरण पूर्ण करना' शक्ति प्राप्त करना और रावण पर विजय कथा की परिणति है। 'राम की शक्ति पूजा' अपने में एक पूर्ण महाकाव्य है।^१

'तुलसीदास' और 'राम की शक्ति पूजा' में निराला जी ने मानस का ऊर्ध्वगमन प्रदर्शित किया है। यह आध्यात्मिकता का सहज माधन है। जब तक मन ऊपर नहीं उठता, तब तक सफलता प्राप्त नहीं होती। ए० सी० ब्रैंडले के शब्दों में "काव्य विचार या जीवन के दृष्टिकोण की अभिव्यक्ति नहीं है यह उनका अन्वेषण या निर्माण है।" निराला का काव्य उनके विराट् हृदय की अनुभूतियों का सहज स्फुरण है। राम के समक्ष यह चुनौती तब ऐसे आहत और स्तब्ध कर देने वाले संकट के रूप में, उपस्थित होती है। जब रावण से संघर्ष करते हुए वे देखते हैं—

अन्याय जिधर है उधर शक्ति^२

सारी रचना इसी स्थिति को जूझने, चुनौती स्वीकार करने और संकट से उबरने के उपाय की खोज से सम्बद्ध है।

प्रलयंकर युद्ध के भीषण आतंक के दृश्य दर्शन के साथ इस रचना का आरंभ हुआ है। निम्नलिखित पंक्तियों द्वारा राम-रावण के युद्ध की चरम उग्रता का विराट् दृश्य देखा जा सकता है—

प्रतिपल-परिवर्तित-व्यूह, भेद-कौशल-समूह,
राक्षस-विरुद्ध-प्रत्यूह, क्रुद्ध कपि-विषम-रूह,
विच्छुरितवह्नि-राजीवनयन हृत-लक्ष्य-बाण,
लोहित लोचन-रावण-मदमोचन-महीयान,

१. निराला—स्मृति शब्ध—पृ० ६-१०

२. निराला—अपरा, पृ० ३६

राघव-लाघव-रावण-वारण-गत युग्म-प्रहर,
उदत्त लंकापति-मर्दित कपि-दल-बल-विस्तर ।^१

फिर रावण की भीमामूर्ति नभ को आच्छादित किए हुए सम्मुख आ पड़ी होती है। खल-खल करता अट्टहास गुनाई देता है। राम स्मृति से वास्तविकता में और मधुर अतीत से वर्तमान की सासद स्थिति में आ गिरते हैं। उनकी आधों में आंसू भर आते हैं—

फिर सुना-हूँस रहा अट्टहास रावण खल-खल,
भावित मनो से सजल गिरे दो मुक्ता-दल ।^२

यही निराला के वास्तविक हृदय ने महावीर हनुमान के 'अतिलौकिक शक्ति खेल' सागर अपार का विस्मित करने वाला चित्रण किया है—

करने को प्रस्त, समस्त व्योम
कपि बड़ा अटल ।^३

राम की निराशा इतनी घनी है कि उस पर विभीषण के ओजस्वी शब्दों का कुछ प्रभाव नहीं पड़ता—

मिलवर विजय होगी न समर,
यह नहीं रहा नर-वानर का राक्षस से रण,
उतरी या महाशक्ति, रावण से आमन्त्रण,
अग्याय जिघर, है उघर शक्ति ।^४

रेखांकित पंक्तियों में राम की निराशा या मानवीय मूल्यों में विश्वास करने वाले व्यक्ति के संकट की द्योतक पंक्ति है।

निराला द्वारा रचित तुलसीदास में भी इस प्रकार के अनेक विराट् विमल दृष्टिगत होते हैं। अतृप्ति जन्य भावोन्माद की सन्मयता में तुलसीदास ससुराल पहुँच जाते हैं। वहाँ पहुँचकर महाकालस्वरूपिणी नारी के उद्योतिः साक्षात्कार से उनके हृदय की आँखें खुल जाती हैं। नारी शक्ति के अभय ओज की दिव्य शक्ती है जिससे उनके प्रसूत अन्तःकरण में प्रबुद्धता की उद्योति जग जाती है। पति को समाज धातक, भावोन्मादक, लोकादर्श ध्वंसक जान

१. निराला—अपरा, पृ० ३३

२. वही, पृ० ३६

३. वही, पृ० ३७

४. वही, पृ० ३६

कर उसे दूर करने के लिए रत्नावली का स्वाभिमान उसमें महाकाली का तेज प्रबुद्ध कर देता है उस समय उसकी शांकी महाकाली के रूप में ही न देकर, विराट् प्रतिभा के महामानव कवि ने महालक्ष्मी और महासरस्वती की ज्योतिस्सत्ता समन्वित रूप में दी है।

अचपल ध्वनि की चमकी चपला,
बल की महिमा बोली अबला,

जामी जल पर कमला, अमला मति डोली—

“धिक् आये तुम यो अनाहूत,
धो दिया थ्येष्ठ कुल-धर्म, धूत,
राम के नहीं, काम के सूत कहलाये !”

मानो जल के ऊपर लक्ष्मी की मधुरता अथवा अमला सरस्वती प्रबुद्ध हो गयी। सत्य की इस अकातर ध्वनि को सुनकर युग पुरुष के गौरव की आँखें खुल गयीं। जैसे पत्नी के रूप में उन्हें साक्षात् सरस्वती का दर्शन हुआ हो।

चरित्रांकन

चरित्र-विवरण की दृष्टि से देखें तो कामायनी चरित्र-प्रधान रचना ही नहीं है इसमें मनोवैज्ञानिक मानव-विकास एवं दर्शन के संदर्भ में मानव-मन एवं मानवचेतना के चित्रण का प्राधान्य है। इसलिए चरित्र भी वृत्तियों एवं दृष्टियों की इकाइया हैं। वे व्यक्तिजन्म और प्रतीक अधिक हैं। प्रमुख पात्र तीन हैं—मनु, श्रद्धा और इडा। एक दृष्टि से कामायनी में एक ही पात्र प्रधान प्राप्त है। श्रद्धा और इडा उसी के दो पक्ष हैं।

मनु को एक ओर मनुष्यता के मनोवैज्ञानिक इतिहास का प्रतीक बनाया गया है दूसरी ओर अनगढ़ मानव चेतना के विकास का। कथा के प्रारम्भ में वे भारतीय इतिहास का आदिपुरुष मनु हैं। मध्यभाग में प्रजापति मनु और अन्त में साधक सिद्ध या महर्षि मनु। निर्वेद सगं तक वह मानव मात्र का प्रतिनिधि है। उसके बाद व्यक्ति का प्रतिनिधि बन जाता है। इसलिए मानव को इडा के साहचर्य में परिजन, पुरजन समेत आनन्द प्राप्ति के लिए अलग याता करनी पड़ती है। इसके अतिरिक्त मनु, श्रद्धा और इडा नारियों के सन्दर्भ में पुरुष का प्रतिनिधित्व भी करता है। और वर्तमान संघर्षात्मक युग के मानव का भी

१. निरासा—तुलसीदास, पृ० ५३

२. प्रसाद—कामायनी, आमुख, पृ० ७

जो जीवन की विषमताओं का शिकार है और अहंकार, ईर्ष्या, अतृप्ति आदि विकारों में पड़कर अनेक दिशाओं में दौड़ता है पर कहीं भी शांति नहीं पाता। प्रथम तीन सगों में चित्रित उदात्त संभावना गंभीर मनु का व्यक्तित्व परवर्ती सगों में विषम वृत्तियों का विडम्बना भरा पुञ्ज बनकर रह जाता है। कामायनी के वस्तु-विन्यास में पायी जाने वाली विषमता का माहुर मनु ही है। अंतिम सगों में श्रद्धा के पथ-निर्देशन में उसे जीवन की चरितार्थता भी मिलती है। परन्तु अपने चरित्र गुणों से अर्जित या सहज विकास का परिणाम नहीं है। 'महाविति' की अकारण अनुकम्पा का ही फल है।

श्रद्धा इस काव्य का उज्ज्वल चरित्र है। मनु की सारी विषमताओं एवं प्रशान्तकूलता का समरस समाधान कवि ने श्रद्धा द्वारा ही करवाया है। श्रद्धा या कामायनी मानव-मन की उदात्त वृत्तियों दया, सहनशीलता, ममता, विश्वास, समर्पण, मधुरिमा, क्षमा और मंगल कामना आदि का प्रतिनिधित्व करती है। कामायनी के उत्तरार्ध में वह अपरिमित उदारता भरी मातृमूर्ति बही जा सकती है। तबजागरण काल की स्वच्छन्दता एवं स्वच्छता के फलस्वरूप नारी प्रतिमा में औदार्य एवं सौन्दर्य की जो भी कल्पना की जा सकती थी श्रद्धा उसका प्रतिनिधित्व करती है पर विडम्बना यह है कि मनु की तरह श्रद्धायें भी तीन हैं—प्रथम—स्वस्थ प्रवृत्तिपरक जीवन दृष्टि का प्रतीक है। द्वितीय कोमलता में बल खाने वाली छुई-मुई, छायावादी नारी है। तृतीय सर्वमंगल आध्यात्म पथ-प्रदर्शिका और स्थिति मात्र से सभी प्रकार की विषमताओं का परिहार करने वाली पराशक्ति का प्रतीक है। श्रद्धा के प्रथम दो रूप लौकिक घरातल पर क्रमशः दीप्ति एवं मधुरिमा मण्डित चित्रित किये गए हैं जिनमें सम्बन्ध सूत्र बना रहता है परन्तु अन्तिम रूप अन्तर्लौकिक स्तर का है। जिसका श्रद्धा के प्रथम दो रूपों से क्षीण सम्बन्ध ही कहा जा सकता है। अन्तिम सगों की श्रद्धा सारस्वत प्रदेश की दुर्घटना के लिए मनु की अपेक्षा इडा को दोष देती है। वस्तुतः अन्तिम सगों की श्रद्धा सामान्य मानवी न रहकर "कामेश्वर की पूर्णकला" बन गयी है। फलस्वरूप इसकी स्थिति मात्र से त्रिपुर का वैदग्ध्य समाप्त हो जाता है। शून्य रागमय हो जाता है। अगजग मुखरित हो उठता है।^{११}

इसी प्रकार रत्नावली तुलसीदास के आत्मदर्शन की प्रेरणा बनती है। यह नारी समग्र सृष्टि का रहस्य है। तुलसीदास का कवि सृष्टि को नारीमय मानकर चला है। नारी ही सन्मार्ग पर लाने वाली है। अपने प्रेरक रूप में नारी के इस रूप पर सरस्वती और भारती का आरोप हुआ है। रत्नावली का यह रूप कामायनी की श्रद्धा का है। "साम्य का आधार स्थूल चारित्रिक नहीं

सम्पर्ण की उत्कटता और दृढता के भाव से ब्रह्मांड काप उठता है। महाशक्ति प्रसन्न हो राम के वदन में लीन हो जाती है। डॉ० रामविलास शर्मा के शब्दों में “राम के संपर्ण का चित्र जितना प्रभावशाली है उतना उनकी विजय का नहीं।”^१

यहां ओदात्त असत् के विकटतम प्रतीक से जूझने की क्षमता के अर्जन तथा तदर्थ इष्ट के प्रति निःशेष समर्पण की उत्कटता में व्यजित हुआ है।

भाव योजना

छायावादी कविता में रतिभाव का चित्रण किया गया है। प्रेम का आदर्शवादी स्वरूप पहले द्विवेदी युग की कविता में ही दिखलाई पड़ा क्योंकि रीतिकाल की ऐन्द्रिक प्रेम भावना की प्रतिक्रिया के कारण उसमें स्वस्य स्वामाधिक लौकिक प्रेम की भ्रूंगारी भावना का भी तिरस्कार किया गया। अतः उसी दमित रतिभावना का उदात्तीकरण छायावादी कविता में हुआ। द्विवेदी युग के प्रबन्ध काव्यों मिलन पथिक, प्रिय प्रवास में भी यह उदात्त प्रेम दिखलाई पड़ता है। इस युग में प्रसाद के प्रेम पथिक और गुप्त जी के साकेत में अधिक उभर कर आया है। छायावादी कवियों ने इसे शरीर के नहीं, आत्मा के गुण के रूप में स्वीकार किया—

अनिल-सा लोक लोक में,

हृपं में और शोक में,

कहां नहीं है स्नेह ? सास सा सबके उर में ॥^१

उन्होंने प्रेम को सर्व व्याप्त और जीवन के लिए सबसे आवश्यक वस्तु माना। इस उदात्तीकरण के कारण व्यक्तिगत प्रेम विश्वप्रेम और प्रकृतिप्रेम के रूप में भी बदल गया और प्रिय की छवि विश्व प्रकृति के रूप में दिखलाई पड़ने लगी।

प्रिये, कलि-कुसुम-में बाज

मधुरिमा मधु, सुपमा सुविकास।

तुम्हारी रोम-रोम छवि-व्याज

छा गया मधुवन में मधुमास ॥^२

१. डॉ० रामविलास शर्मा—महाप्राण निराशा

२. पं०—पत्तव—उष्णवास, पृ० २६

३. पं०—गुंजन, पृ० २८

प्रिय के सम्मुख रहने पर सारा संसार आनन्दमय प्रतीत होता है। चारों ओर जिस प्रसन्नता और सौन्दर्य के दर्शन हो रहे हैं वह प्रिय के पास रहने और उसकी सौन्दर्य राशि के अणु-अणु में व्याप्त होने के कारण है—

मिल गए प्रियतम हमारे मिल गए
मह अलस जीवन सफल अब हो गया
कीन कहता है जगत है दुःखमय
यह सरस संसार सुख का सिन्धु है

प्रणय की भांति महादेवी की कृपा और निर्वेद भावना भी औदार्य की भावभूमि पर अवस्थित है। एक भुरसाए फूल को देखकर उनके हृदय में कृपा का प्रवाह उमड़ पड़ता है—

कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन,
किन्तु रोठा कीन है
तेरे लिए दानी सुमन ?^१

साथ ही फूल के आत्मत्याग की प्रशंसा भी की गयी है—

विव मे है फूल ! तू—
सबके हृदय भाता रहा !
दान कर सर्वस्व फिर भी—
हाम हर्षाता रहा !^२

यही पुष्प के माध्यम से परोपकार, आत्मत्याग एवं बलिदान के उच्च आदर्श को चरितार्थ किया गया है। कवयित्री का कृष्ण भाव अन्ततः उच्च आदर्श, महान् प्रेरणा एवं सूक्ष्म तत्वबोध में परिणत होता हुआ औदार्य से परिपूर्ण हो जाता है।

प्रसाद मानव-जीवन की विषमताओं और आज के जीवन की विभी-षिकाओं पर गम्भीरता से विचार करते हुए इस परिणाम पर पहुँचता है कि जीवन और जगत् दोनों मूलतः सत्य हैं, सुन्दर हैं एवं मंगलमय हैं।^३ परन्तु

१. महादेवी—मीहार्, पृ० ३०

२. वही

३. चित्ति का विराट् मधु मयन

मह सत्य, सतत, चिर-सुन्दर

—प्रसाद—कामायनी—आनन्द सत्य, पृ० २३०

जीवन का एकांगी विकास ही विपमताओं एवं विभीषिकाओं आदि का मूल कारण है। भाव व्यापार और विचार अथवा इच्छा, कर्म और ज्ञान में विपमता ही जीवन की सबसे बड़ी समस्या है। इनमें समन्वय, सामंजस्य और सामरस्य उस आनन्द की भूमिका हो सकती है जो कवि की दृष्टि में जीवन का प्राप्य है। इसी चिन्तन प्रक्रिया की भावमयी अभिव्यक्ति का प्रतिफलन कामायनी में हुआ है। इस तरह जीवन की विपमता प्रसाद ॥ अनुसार व्यक्ति के अन्तः की समस्या है। आनुपासिक रूप से कामायनी में नर और नारी की प्रकृति और प्रवृत्तियों का चित्रण है। भोग और त्याग की सीमाओं का निरूपण है। सुख और दुःख के परिहार का प्रयास है तथा व्यक्ति एवं समाज की समस्याओं का सुलझाव सामरस्य में बताया गया है सभी की परिणति आनन्द में की गई है।

कामायनीकार ने अपने इस कथ्य के प्रतिपादन के लिए शैव-दर्शन के आनन्दवाद को आधार बनाया है और आर्य साहित्य में मानवों के आदिपुरुष मनु को नायक रूप में चुना है। कवि के अनुसार “यह काव्य मनोवैज्ञानिक इतिहास एवं मानवता के विकास का भावमय रूपक बन सकने में समर्थ हो सकता है”।^१

चिन्तन पक्ष में औदात्य

प्रसाद ने जिस सामरस्य एवं आनन्द की प्रतिष्ठा में व्यक्ति एवं युग की सब समस्याओं का सुलझाव ढूँढा है उस पर शैव-दर्शन का प्रबल प्रभाव है। प्रतिभावान् व्यक्ति जब गहराई में अपने युग की चिन्ताओं, आर्गकाओं, समस्याओं एवं सासद-स्थितियों से जूझता है तो वह समस्या के मूल कारणों को समझने और उनका समाधान ढूँढने के लिए एक ओर अतीत के श्रेष्ठतम अनुभव का प्रयोग करता है दूसरी ओर भविष्य के उज्ज्वलतम स्वप्नों को आधार बनाता है इससे अतीत को युग सन्दर्भ में नया अर्थ मिलता है। वर्तमान को भविष्य में अग्रसर होने के लिए नया आदर्श। श्रेष्ठतम की श्रेष्ठता इसी बात में होती है कि वह नये सन्दर्भों में नयी-नयी अर्थवत्ता को ध्वनित करता रहता है।

प्रसाद ने अपने सम्पूर्ण साहित्य में एवं विशेषतः कामायनी में भारतीय चिन्तन की दो आधारभूत चिन्ता धाराओं का युग-सन्दर्भ में विवेचन किया है। एक आत्मवाद, जिसकी पूर्ण प्रतिष्ठा शैव आनन्दवाद में हुई दूसरे बुद्धिवाद जिसका विकास बौद्धों एवं जैनो के अनात्मवाद में हुआ। इनमें प्रसाद के अनुसार पहला दर्शन स्वस्थ प्रसन्न जाति का जीवन दर्शन है, दूसरा पतनोन्मुख होने वीर्य जाति का। प्रसाद ने स्वभावतः प्रथम चिन्तन पद्धति को अपने

प्रतिपाद्य का आधार बनाया है। दूसरी धारणा को अधिकतर पूर्व पक्ष के रूप में चित्रित किया गया है। बौद्ध-दर्शन को उदात्त करणा प्रसाद को प्रिय है। परन्तु इस चिन्तन का क्षणवाद, क्षुण्यवाद एवं दुःखवाद पूर्व पक्ष के रूप में अर्थात् मनु की चिन्ता एवं प्रश्नानुकूलता के रूप में चित्रित हैं। श्रद्धा द्वारा उनका उत्तर और प्रत्याख्यान प्रसाद की चिन्तन पद्धति का प्रतिफलन है। मनु के रूप में कवि के जीवन की वैयक्तिक वेदना एवं अभावात्मक मनःस्थिति को अभिव्यक्ति मिली है। श्रद्धा के रूप में कवि ने अपने जीवन के अभिलाषित प्राप्य का चित्रण किया है। वर्तमान वैज्ञानिक चिन्तन के अनेक सिद्धान्त भी कामायनी में यत्न-यत्न प्रतिध्वनित हैं। प्रसाद की अपनी मानव-विकास की परिकल्पना उसी से प्रेरित लगती है। विकासवाद के अन्तर्गत 'परिवर्तनवाद, परमाणुवाद एवं शक्तिस्पर्धावाद का प्रभाव भी कामायनी में दृष्टिगोचर होता है।' इस तरह कामायनी में प्रतिपादित चिन्तन के आधार एवं सद्य का औदात्य असदिग्ध है। मानव केन्द्रित चिन्तन के प्रथम चरण में ऐसा उद्दाम आवेग और उत्साह था कि मनुष्य में उन सब गुणों की स्थिति एवं संभावना देखी गई जो गुण शताब्दियों से ईश्वर में कल्पित किये जाते रहे थे। अतएव कामायनीकार की दृष्टि में मृष्टि, सरय, 'सतत चिर सुन्दर' हो गई है। सभी समस्याओं का सुलझाव 'चेतनता एवं विलसती' आनन्द घण्ट घना था, में पा लिया गया है यह दृष्टिकोण युग की देन है। किसी न किसी रूप में न्यूनाधिक मात्रा में उस युग के सभी महान् व्यक्तियों में पाया जाता है।

कामायनी में नवजागरण की दीप्ति से प्रेरित जीवन दृष्टि का प्राधान्य है परन्तु मात्र चिन्तनगत औदात्य, कृतिरूप में कामायनी के मूल्यांकन का कदाचित् उपयुक्त आधार नहीं।

चिन्तन का वस्तु-विन्यास पर प्रभाव

कामायनी में चिन्तन पक्ष इतना प्रधान है कि वस्तु-विन्यास में भी कवि चिन्तन क्रम का (जीवन के तीनों पक्षों) इच्छा, क्रिया, ज्ञान का प्रतिफलन देखा जा सकता है। चिन्ता सर्ग से लज्जा सर्ग तक भावलोक का चित्रण प्रमुख है इसमें। घासना एवं लज्जा सर्ग में प्रसाद के प्रेम और सौन्दर्य चित्रण की उत्कृष्टता भी देखी जा सकती है। कर्म सर्ग से संघर्ष सर्ग तक कर्मलोक की विभीषिकाओं एवं विषमताएं संकेतित हैं। निर्वेद और दर्शन सर्ग के पूर्वार्ध में ज्ञानलोक की अरसता का चित्रण है। तदनन्तर मनु भोक्ता की अपेक्षा 'दृष्टा' की स्थिति में पहुँचने लगते हैं। अपनी मुक्त-पूर्व तीनों स्थितियों या तीनों लोकों की एकांगिता जग्य

विषमता को चेतना के स्तर तक देखते हैं। तीनों लोकों के रूप में चिन्ता से निर्वेद सर्ग तक की स्थिति का पुनराख्यान है परन्तु यह पुनरावृत्ति न होकर पूर्वघटित के भावमय सार का अवलोकन है इसलिए यह अधिक घनीभूत है। यहाँ कवि की जीवन दृष्टि या चिन्तन पद्धति की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति देखी जा सकती है। दृष्टा होने पर भी मनु की अभी सम्यक् दृष्टि नहीं मिली है। उनके पूर्ण संस्कार अभी अवशिष्ट हैं इसलिए श्रद्धा की मधुर स्मृति से सम्बद्ध (भावलोक) को देखकर मनु कह उठते हैं—

सुन्दर यह तुमने दिखलाया ।^१

परन्तु कर्मलोक को देखकर, जहाँ वे बुद्धि के अतिवाद से मुमूर्षु हो गये थे, मनु वितुष्णा से भर उठते हैं—

“बस ! अब और न इसे दिखाऊ
यह अति भीषण कर्म-अगत है ।”

ज्ञानलोक की अरस स्थिति से अवगत होते समय दोनों (मनोभूमि और चेतना भूमि) कथाबिन्दु एक हो जाते हैं। ‘भोक्ता’ मनु का द्रष्टा मनु में विलय हो जाता है। मनु के कुछ कह सकने के पूर्व ही श्रद्धा की स्थिति ज्योति से तीनों लोकों की विषमता का परिहार हो जाता है। पुराने संस्कार और क्षिताप नष्ट हो जाते हैं। मनु सामरस्य की आनन्दमयी स्थिति में पहुँच जाते हैं। स्वाम-स्वप्न जागरण-भस्म हो।

दोनों स्थलों पर प्रसाद के चिन्तन क्रम का आपस में उनके सहज विकास एवं परिणति में अवरोधक रहा है। चिन्तन की गुरुता चरित्रों के व्यक्तित्व के लिए दुर्बल रही है। उदात्त की दृष्टि से श्रद्धा का चरित्र अपेक्षाकृत कम खचित हुआ है। उसमें उदात्त गुण प्रचुर मात्रा में हैं। मनु का व्यक्तित्व प्रारम्भ में उदात्त गुणों का आभास देकर ईर्ष्या एवं अहंकार आदि चरित्र दोषों के कारण तीव्रता से अपकर्ष की ओर गया है। भ्रूच्छित होने के पश्चात् वह स्वयं नहीं चलते; श्रद्धा उन्हें चलाती है। आनन्द सर्ग का औदात्य मनु के निजी चरित्र गुणों से अजित नहीं है। दृष्टा में उदात्त की सभी सम्भावनाएँ थी परन्तु उसे बरबस ग्लानि ग्रन्थि ढोने वाली बना दिया गया है। आनन्द सर्ग में भी इसका परिहार नहीं किया गया है।^२

१. प्रसाद—काव्यावली—रहस्य सर्ग, पृ० २१२

२. वही, पृ० २१५

३. आनन्द सर्ग, पृ० २२७

भावयोजना और औदात्य

कामायनी की भावयोजना में निजी वैशिष्ट्य है। सामान्यतः प्रबन्ध काव्य में वस्तु-विन्यास एवं पात्रों के क्रियाकलाप के माध्यम से भाव एवं चिन्तन प्रतिकलित होते हैं। परन्तु कामायनी में पास भौण हैं और क्रियाकलाप पृष्ठ-भूमि में घटित के रूप में वर्णित है। भावों के चित्रण को प्रसाद ने इतनी अधिक महत्ता दी है कि लगभग आधे सर्गों के नाम भावों से सम्बद्ध हैं।

कामायनीकार की भावयोजना में एक साथ स्वच्छन्द कल्पना एवं महदादर्श-प्रेरित चिन्तन का योग है। वह चिन्ता की विषम स्थिति से मनुष्य को निकालकर, समरस अखण्ड आनन्द की उत्कृष्ट स्थिति में ले जाना चाहता है। कामायनीकार की दृष्टि में मानवीय व्यापार के नियामक धर्म की अपेक्षा कर्म के प्रेरक भावों की समस्या का निरूपण अधिक महत्त्वपूर्ण प्रतीत होता है। इसलिए उसने किसी भयानक संस्थापक पुरुषोत्तम के चरित्र से सम्बद्ध रामायण न लिखकर प्रेम कला की लीला का उदात्त सन्देश देने वाली 'काम वाला श्रद्धा' से सम्बद्ध कामायनी लिखी है। पात्रों या घटनाओं की अपेक्षा वह प्रत्येक भाव या वृत्ति का जमकर चित्रण करता है, उनमें रमता है। तुलसी की अपेक्षा वह सूर की परम्परा से अधिक समीप है। उसका आदर्श बाल्मीकि की नैतिक दृष्टि की अपेक्षा कालिदास की सौन्दर्य बोध एवं जीवनानन्द के अधिक समीप है। प्रसाद का चिन्तन अपनी गरिमा एवं समृद्धि में महाकाव्योचित है। परन्तु उसकी वृत्ति कार्य-व्यापार या चरित्रों की अपेक्षा भावों की सूक्ष्म वृत्तियों में रमणशील एवं प्रगीत की मधुरिमा के अनुकूल है। फलस्वरूप कामायनी चिन्तान्वित प्रगीत प्रबन्ध अथवा अपनी ही तरह का महाकाव्य बन गया है।

प्रबन्ध काव्य में सहृदय के भावोद्बोध के लिए विभावों, आलम्बन एवं उद्दीपन की योजना का आधार लिया जाता है। परन्तु कामायनी में यत्न-तत्त भाव ही आलम्बनवत् चित्रित हैं। भावों की स्वरूप विवर्ति के लिए प्रभावों के चित्रण को आधार बनाया गया है; अर्थात् भावों से अनुभावों की उत्पत्ति की अपेक्षा अनुभावों से भावस्वरूप को निरूपित किया गया है। अतः पाठक से सामान्य सहृदय की तुलना में कहीं अधिक सतर्क एवं कल्पनाशील होने की अपेक्षा की गयी है। कामायनी की कथित दुर्बलता का एक कारण यह हो सकता है। आचार्य द्विवेदी के शब्दों में "भावुक या भावप्रवण पाठक कामायनी के लक्ष्यभूत श्रोता नहीं हैं, चिन्ताशील सहृदय को लक्ष्य करके ही वह लिखी गयी है उसी को उसमें आनन्द आयेगा।

निराला का काव्य उच्चतर बौद्धिक धरातल पर है। वस्तुतः कामायनी की भांति तुलसीदास में भी भावना और बुद्धि का एकान्वयन है। कवि की शक्ति यहां आध्यात्मिक, रहस्यात्मक भावों को व्यवत करने में प्रमाणित होती है। तुलसीदास का आध्यात्मिक भाव कथा उदात्त कल्पना पक्ष निराला के व्यक्तित्व से प्रेरित है। प्रचलित जीवन वृत्त पर सांस्कृतिक पक्ष का आरोप करके कथा के मनोनुकूल चयन में कवि की रुचि और ऐतिहासिक दृष्टि, सांस्कृतिक चेतना का परिचय मिलता है। उसमें अन्तर्मुखी भावों का चित्रण कवि की स्वतन्त्र सृष्टि है। काव्य का सम्पूर्ण वातावरण उस ऊर्ध्वगमन भाव की प्रभावान्विति में सहयोग देता है। सांस्कृतिक चित्र देने और प्रकृति दर्शन में कवि की उदात्त कल्पना का प्रमाण मिलता है। वस्तुतः भाव औदात्य ही कल्पना औदात्य का सृजन करता है। तुलसीदास में कल्पना का विस्तार कथा की नयी दृष्टि अन्तर्गोजना से लेकर मौलिक उद्भावनाओं और प्रकृति के चित्रांकन तक है।

आत्मबोध का जैसा कलात्मक, साथ ही उदात्त और ओजस्वी चित्रण निराला जी ने किया है वह हिन्दी साहित्य की अप्रतिम निधि है—

“जागो-जागो, आया प्रभात,
बांधो-बांधो किरणें चेतन,
तेजस्वी, है तमजिज्जीवन;
आती भारत की ज्योतिर्धन महिमाबल ॥”^१

भारत की ज्ञान-ज्योति की महिमा का बल संसार देखेगा। जह से चेतन का दुर्घर्ष सपनाम छिड़ेगा। एक ओर दैवी शक्तियां हैं दूसरी ओर माया दिखाने वाले दैत्य। दैवी और आसुरी शक्तियों का संघर्ष राम-रावण के युद्ध के रूप में होगा जिसमें विजय होगी दैवी संस्कृति की। तुलसीदास के प्राणों की साधना जमी। तुलसी ने अन्तिम बात जो रत्नावली से कही वह इस प्रकार है—

“जो दिया तुमने मुझे प्रकाश,
अब रहा नहीं लेशावकाश रहने का
मेरा उससे गूह के भीतर;
देखूंगा नहीं कभी फिरकर,
लेता मैं, जो बर जीवन-भर बहने का ॥”^२

१. निराला—तुलसीदास, पृ० २७

२. वही, पृ० ६०

प्रदीप्त चेतना का भार लेकर तुलसी अपनी प्रिया से सदा के लिए पृथक् हो रहे हैं। अवसर की भाूमिकता तथा उद्देश्य की जटिलता—ऐसा सफल संयोग केवल निराशा जैसे सफल कलाकार ही कर सकते हैं।

दर्शन और काव्य का जैसा संयोग, तुलसी की मानसिक स्थिति का आरोह-अवरोह तथा मन के विभिन्न चेतना स्तरों का चित्रण इस काव्य की अपनी विशेषता है। उदात्त और संप्राण वर्णन के लिए यह कृति सदा अमर रहेगी।

पंचवटी प्रसंग में प्रेम की परिभाषा करते हुए राम कहते हैं—

प्रेम का पयोधि तो उमड़ता है
सदा ही निःसीम भू पर।
प्रेम की महोमि-माला तोड़ देती क्षुद्र, ठाठ
जिसमें संसारियों के सारे क्षुद्र मनोवेग
तृण-सम बह जाते हैं ॥^१

इस कविता में प्रेम भावना की विविध सम्बन्धों में विभिन्न घरातलों पर विशद अभिव्यक्ति हुई है। संपूर्णछा में कामवेग का ज्वारभाटा दिखलाने में कवि ने सूक्ष्म मनोवैज्ञानिकता का परिचय दिया है। राम और सीता के मधुर दाम्पत्य प्रेम का अत्यन्त उदात्त रूप प्रस्तुत करते हैं। अनसूया में सीता के प्रति सहज प्रेम भाव झलकता है। लक्ष्मण तो आज्ञा पालन, सेवा, त्याग, भक्ति-भावना की सजीव प्रतिमा है ही। पंचवटी प्रसंग के चौथे खंड में जो चिन्तन की बौद्धिकता के कारण नीरस हो दार्शनिक पीठिका प्रस्तुत करते हुए राम ने व्यष्टि और समष्टि की अभिन्नता सिद्ध करके प्रेम के विश्वव्यापी स्वरूप 'वसुधैव कुटुम्बकम्' का आदर्श प्रस्तुत किया है। निराला जी का सौन्दर्य और प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण शारीरिकता में हटकर उत्तरोत्तर सात्विकता की ओर अप्रसर हुआ है। अन्त में उसी में पर्यवसित हो गया है। 'पंचवटी प्रसंग' के आदर्श पात्रों के चरित्र के अनुशीलन से स्पष्ट हो जाता है कि उनका वास्तविक सौन्दर्य उनके प्रेम में ही है। लक्ष्मण का सारा सौन्दर्य सेवा और आज्ञा-पालन में है तो सीता का सच्चा सौन्दर्य उसके सतीत्व और पति प्रेम में। निराला जी के अनुसार "व्यक्ति के प्रेम का उदात्त रूप अथवा उसका शील सौन्दर्य ही उसके व्यक्तित्व को एक अद्भुत गरिमा और लावण्य से भण्डित करता है ॥"^२

१. निराला—परिचय, पृ० २१५

२. वन गुलादी—हिन्दी के श्रेष्ठ काव्यों का मूल्यांकन, पृ० ४८१

दुःखवाद और उदात्त

महादेवी के दुःखवाद का उदात्त की दृष्टि में क्या महत्त्व है ? उदात्त व्यक्ति तो दुःखों में त्रस्त है । उनका तन्निवार करने के लिए संपन्नता रहता है । वह दुःखों का कारण, अनिवार्य साधन के रूप में कर सकता है, करता भी है पर दुःख उगता साध्य नहीं होगा । अब दुःख को साध्य के रूप में प्रस्तुत करते प्रतीत होने वाले दुःख को स्वीकार ही नहीं करिषु प्रचार करने वाले इस काव्य का मुख्योद्देश्य समझा बन जाता है । आचार्य बाबूदेवी ने इन दुःखों का उदात्त में प्रस्तुत किया है "वेचन बलना या वैचरिण संवेदना की भूमि पर की गई रचना का साहित्यिक, सामाजिक अथवा सांस्कृतिक मुख्य विषय प्रचार भाषा जाय ।"^१

वाङ्मय में समस्या का मूल कारण महादेवी के काव्य में दुःख प्रेम में भी अधिक दुःख शब्द से प्रेम या बहूँ मोह है । महादेवी कहती है "सुख के दोनों ही रूप प्रिय हैं, एक वह जो मनुष्य के संवेदनाशील हृदय को सारे संसार से एक अविच्छिन्न बन्धन में बांध देता है दूसरा वह जो बाल और सीमा के बन्धन में पड़े हुए असीम चेतन का जन्म है ।"^२ महादेवी के काव्य में करुणा या करुण शब्द का प्रयोग तो अनेक स्थलों पर मिलता है । परन्तु परदुःखकाव्यता में प्रेरित कविताएं अपवाद रूप में ही मिली हैं—

वह दे माँ क्या अब देखूँ
देखूँ खिलती कलियाँ या
प्यासे मूँछे अघरी की
तेरी चिर मौन सुपमा
या जर्जर जीवन देखूँ ।
तुझ में सम्मान होती है ।^३

उदात्त कविता में यही दो अक्षे पद्य हैं । अम्यत्त प्रसाधन मोह ने प्रकृति सौन्दर्य और जीवन की कुरूपता के वैषम्य को उभरने नहीं दिया ।

उदात्त की दृष्टि से महत्त्व की बात यह है कि महादेवी के काव्य में दुःख-वाद के आवरण के बावजूद प्रवस जिजीविषा है । बहुत स्थानों पर जीवन दुःख का पर्याय नहीं अपितु दुःख जीवन का पर्याय बन गया है । उस रूप में दुःख

१. बाबूदेवी—आधुनिक साहित्य, पृ० ३३-३४

२. वामा, पृ० १२

३. वही, पृ० १००

का वरण जीवन का वरण हो जाता है। दुःख अपना सीमित अर्थ छोड़ देता है। आंसू शृंगार का उपकारक बन जाते हैं—

वयो अश्रु न हो शृंगार मुझे

× ×

हर छवि मे साकार मुझे ।^१

इसी प्रकार प्रियतम का दुःख भी नाम मात्र के लिए दुःख रह जाता है—

सखि मैं हूँ अमर सुहाग भरी

× ×

इस कण कण में ममता बिखरी ।^२

यही प्रियतम का अनुराग कण-कण के प्रति ममता के रूप में उत्फुल्लता से बिखरा है। इन पंक्तियों में अभिव्यक्त आस्था, उत्साह प्रबल एवं सहज उल्लास भावना में एक खूलापन एवं उत्कर्षण है। ऐसी रचनाओं में पथशूल केवल इसलिए प्रिय है क्योंकि वह प्रियतम के पथ के हैं। उसके लिए तो वह अंगारों भरे ज्वाला के देश का भी प्रसन्नमन वरण कर सकती है—

प्रिय पथ के यह शूल मुझे अति प्यारे ही हैं

चल ज्वाला के देश जहाँ अंगारे ही हैं ।^३

स्पष्ट है दुःख यहा साध्य नहीं है, साधन ही है। इसी प्रकार महादेवी वर्मा जब "मिलन का मत नाम ले, मैं बिगड़ में चिर हूँ"^४ कहती हैं तब विरह को साध्य रूप में प्रस्तुत करती प्रतीत होती हैं, तब उन पर आज की बुद्धि-वादिता का प्रभाव भी अछूरे रूप में दृष्टिगोचर होता है। मानव केन्द्रित चिन्तन के इस युग में व्यक्ति मुक्ति के कल्पना प्रबुद्ध व्यक्ति को, चाहे वह ईश्वर में विश्वास रखता हो चाहे नहीं, मान्य नहीं हो सकती। इसीलिए रहस्य के उपासक रवीन्द्रनाथ ने भी भक्त को सम्बोधन करके लिखा है। मोक्ष ? वहाँ मिलता है मोक्ष ? हमारे स्वामी ने स्वयं आनन्द से सृष्टि के बन्धनों का वरण किया है। वह सदा के लिए हम से बंधा है ।^५ महादेवी ने इस

१. दीपशिखा, पृ० १२७-२८

२. यामा, पृ० २५४

३. वही, पृ० ९१३

४. वही, पृ० २१८

५. Collected Poems and Plays of Rabindra Nath Tagore, p. 7.

हम में हम महत्त्व से ब्रह्मा में जीवन की स्वीकार नहीं किया है। जीवन की मात्र दुष्ट का या मात्र दुष्ट की जीवन का पर्याय समझने में विज्ञान की अस्पष्टता और एकाग्रता प्रकट होती है। परिणामस्वरूप अग्रिम ब्रह्मा में विज्ञान की अस्पष्टता और प्रमाणित विज्ञान के बोध में अनुभूति की तीव्रता का रूप कर दिया है। विज्ञान की एकाग्रता का प्रतिफल एकरूपता में हुआ है। फिर भी महारोगी के ब्राम्ह में नहीं भी ब्रह्मा नहीं है। ऐसी पर्याय रचनाएं हैं जिनमें विज्ञान की स्पष्टता, अनुभूति की स्पष्टता और ब्रह्मा की सामंजस्य सुगम है। ऐसी रचनाओं में दुष्ट, मोक्ष और आत्म कल्याण की अनेक उदात्त एवं आत्मोन्नति की विज्ञान दीप्ति है। उदात्त की दृष्टि में ऐसी रचनाएं ही महारोगी के ब्राम्ह की उन्नति हैं।

छायावाद की कुछ उदात्त कविताएँ

रश्मि

महादेवी की उत्कृष्ट रचनाओं में सर्वप्रथम 'चुमते ही तेरा अरुण बाण' शीर्षक गीत ध्यान आकर्षित करता है। 'नीहार' के धुंधले, विषादपूर्ण और पीड़ामय वातावरण के पश्चात् 'रश्मि का यह प्रथम गीत' ऊपरी की प्रथम किरण के स्पर्शजन्य विश्वव्यापी जीवनोन्मेष उत्साह, उन्मुक्तता और माधुर्य के चित्रण से एक खुले मन और उत्कर्ष की अनुभूति देता है। जिस रहस्यमयी के अरुण बाण से चतुर्दिक संगीत व्याप्त हो जाता है। कनक रश्मियों में अथाह सिन्धु हिलोरें लेने लगते हैं। मेघ इन्द्र धनुषों बिजान में परिणत हो जाते हैं, पक्षी चह-चहाने और उड़ानें भरने लगते हैं तथा कलियाँ चटकने खिलने लगती हैं। उसके समस्त सहृदय का विस्मित बिनत एवं उत्कपित होना स्वाभाविक है। गीत की लय एवं अभिव्यंजना में शक्ति की दीप्ति की अपेक्षा माधुर्य की द्रुति है। अतएव यह रचना अभिभूत करने की अपेक्षा रससिक्त करती है, बहा ले जाती है।

नीरजा

नीरजा की 'तुम मुझ में प्रिय फिर परिचय क्या?' शीर्षक रचना में चिर मिलन की उत्साह, मस्ती और आत्मोत्सर्ग आदि की उत्कर्ष व्यंजना है। प्रियतम के अघर विषुम्बित प्याले में मधुमय, विषमय, जो भी मिले, उसे उन्मुक्त भाव से बिना कुछ पूछे ग्रहण करने में एक ऐसी अतिक्रामी मनःस्थिति की अभिव्यक्ति है जहाँ विजय-पराजय, बनना-मिटना, स्वर्ग-नरक आदि सब छोड़े जा सकते हैं।

उदात्त रचना की अतिक्रमिता इस बात में भी होती है कि उसकी रचना प्रक्रिया में लेखक के अपने पूर्वग्रह पीछे छूट जाते हैं। इसीलिए ऐसी रचनाओं में महादेवी की बहुचर्चित 'दुःखवाद' नहीं मिलेगा। इस संदर्भ में उदात्त में आत्मोत्तीर्णता का पर्याय हो जाता है। (यही आत्मोत्तीर्णता

टॉल्स्टाय के अन्ना, कटेनिना और तुलसी के 'रामचरितमानस' में देखी जा सकती है।¹⁾

'नीरजा' की एक अन्य अच्छी रचना में पराशक्ति का 'अप्सरा' के रूप में चित्रण है। इस मानवीकरण में सृष्टि का सम्पूर्ण वैविध्य, अप्सरा के विभिन्न प्रसाधनों का रूप ले लेता है। आलोक और तिमिर, सित-असित चीर बन जाते हैं। रवि शशि अवतंस (कर्णभूषण) बन जाते हैं। उस शक्ति की लोकोत्तरता इन उपकरणों से ही व्यंजित हो जाती है। कविता के अन्त में कवयित्री स्वयं अपने कव्य से अभिभूत हो विनत भाव से कह उठती है—

हे सृष्टि प्रलय के आलिंगन ।

×

×

प्रिय प्रेयसी तेरा सास अमर।²⁾

रेखांकित शब्द युग्म पराशक्ति की अतिक्रामिता एवं अनिवंचनीयता को द्योतित करते हैं।

गीत का प्रथम पद्य चिन्तन बोधिलता के फलस्वरूप प्रथम पंक्ति के प्रभाव का विलोम है। दूसरे पद्य में 'पग पग के सगीत भरा' होने में आह्लाद की अभिव्यक्ति है। तीसरा पद्य भिटने और बनने की निरन्तरता का द्योतक है। चौथे में निर्मलता और निस्संगता है परन्तु पाँचवें और अन्तिम पद्य में अवसाद है।³⁾ कुछ विद्वान् अन्तिम पद्य का दर्शनपरक अर्थ लगाते हैं। उनके अनुसार विस्तृत नभ के किसी कोने को अपना बना लेना मोह या आसक्ति है। कवयित्री बौद्ध दर्शन के प्रभाववश यहाँ अपनी अनासक्ति को अभिव्यक्त कर रही हैं आदि।⁴⁾ यहाँ निवेदन है कि उक्त पद्य से स्वयं यह अर्थ व्यजित नहीं होता। महादेवी के व्यक्ति जीवन की संकेतक इन पंक्तियों का 'उलटवासी' की तरह अर्थ लगाना उदात्त के प्रतिकूल है। इस पद्य को यदि बौद्ध दर्शन का प्रतिकलन मान लिया जाय तो तीसरे पद्य में रजकण पर जलकण हो बरसने तथा नव-जीवन अंकुर बनकर निकलने की इस अनासक्ति से क्या संगति है? स्पष्ट ही इस कविता में अस्पष्ट चिन्तनजन्य भाव वैयर्थ्य है जिसके फलस्वरूप यह कविता बहुचर्चित होकर भी उत्कर्षक नहीं है।

१. स्वर्ग मुझे क्या; निष्क्रिय सब क्या, यामा, पृ० १४२

२. यामा, पृ० १६५-६६

३. वही, पृ० २२७

४. विस्तृत नभ का कोई-कोना, यामा पृ० २२७

५. इन्द्रनाथ मदान-महादेवी, पृ० १३०

सान्ध्य गीत में कुछ अन्य रचनाएं पर्याप्त अच्छी हैं जिनमें 'हे चिर महान्' शीपंक हिमालय को संबोधित गीत भी है। हिमालय की लोकोत्तर निस्संगता, गरिमा एवं दुःखकातरता का गौरवमान है।

नम में गवित झुकता न शीश।

×

×

कितने मृदु कितने कठिन प्राण।^१

इस रचना की अन्तिम पंक्तियों में कवयित्री ने एक कामना प्रकट की है जो उसके व्यक्तित्व को समझने में पर्याप्त सहायक है।

तन तेरी साधकता छूले

मन ले कष्टा की याह नाप।

उर में पावस दुग में विहान।^२

रेखांकित शब्द महादेवी के काव्य आदर्श को बताते हैं। महादेवी की साधकता दीप के प्रतीक में व्यंजित होती है और कष्टा आंसुओं और बदली के रूप में। 'विहान' की प्रकाश और 'पावस' की परताप कातरता इनकी कविताओं में बहुत कम अभिव्यक्त हुई हैं।

दीपशिखा

दीपशिखा में दीप के प्रतीक का मुख्यतः प्रयोग हुआ है। इस दीप में यद्यपि बौद्धों के 'आत्म दीपो भव' (आत्म दीपो भव) आदर्श की निस्संगता और उज्ज्वलता नहीं है फिर भी दूढ़ता से जलते रहने की निष्ठा और कहीं-कहीं आत्मोत्सर्ग की कामना है। प्रियतम को संबोधित और समर्पित होने पर भी युग चिन्तन के फलस्वरूप दीपशिखा में पृथ्वी या मृत्युलोक से नाता बनाये रखने की चाह है।

उदात्त की दृष्टि से 'दीपशिखा' की तीन-चार रचनाएं उल्लेखनीय हैं। अन्यत्र चिन्तन एवं चित्र मोह (कल्पना) के आधिक्य में अनुभूति दब गई है।^३ अनुभूति की न्यूनता के अभाव में रचनाएं दीप्त वक्तव्य या चित्र संग्रह रह जाती हैं उनमें अनुभूति समता नहीं होती। इस संग्रह की उल्लेखनीय रचनाओं में तीसरी, पैंतीसवीं, चवालीसवीं, सैंतालीसवीं कविताएं हैं। इनमें तीसरी कविता

१. भामा, पृ० २५३

२. वही

३. डॉ० नरेन्द्र — आस्था के चरण, पृ० १८४

‘ओ विर नवीन’ हिमालय और सरिता के रूपक में निस्संग कूटस्थ ब्रह्म और चंचल विकल जीव के सम्बन्ध को रूपायित करती हैं। अंतिम पंक्तियों में यह कामना प्रकट की गई है—

पायेय रहे तेरा दुग-जल

आवास मिले भू को अंचल ।^१

पैतीसवी कविता में ‘क्यों न अश्रु हो शृंगार मुझे’ में उल्लास और आनन्द की अभिव्यक्ति है।

हर स्वप्न स्नेह का चिर निबन्ध ।^१

× × ×

हर पल रस का संसार मुझे

यहा धरती की मनुहार हर पन पर स्वर्ग बसा देती है अतः कवयित्री का आनंदित होना स्वाभाविक है। चवालीसवी कविता (तू भू के प्राणों का शतदल) हिमालय को संबोधित है। इसमें हिमालय को ऐसे शतदल के रूप में चित्रित किया गया है जिसके दल सित और फेन हीरक से बादनी में निमित्त हुए हैं। रजनी ऊपा और सन्ध्या उसका मुख छोती और पोछती हैं। कवयित्री नत भू के प्राणों का परिचय देने के लिए शतदल को ही उपयुक्त पात्र समझती है।

महादेवीजी की सारी कविताएँ एक ही संबोध्य को निवेदित हैं। प्रतिपाद्य की अभिव्यक्ति के लिए प्रतीकों का प्रचुर प्रयोग किया गया है। सामान्यतः ये प्रतीक निश्चित अर्थ के द्योतक हैं। परन्तु कुछ जगह ऐसा नहीं भी है। अतः प्रसंग का ध्यान न रखने से भ्रान्त हो जाना अमभव नहीं।^२ महादेवी की भाषा सामान्यतः परिष्कृत, कोमल और मधुर है। परन्तु सब जगह शुद्ध नहीं है। कई गीतों में भाव बिच्छिन्नता भी पाई जाती है। एक गीत एक ही भाव की पूर्ण परिणति नहीं होता। उसमें कई भाव क्षलक उठते हैं।^३ निष्कर्ष महादेवी के काव्य में प्रकट होने वाली जिजीविषा अस्पष्ट चिन्तन और प्रसाधन-प्रियता के फलस्वरूप बहुत कम स्थानों पर उदात्त की छू सकी है। अधिकांश स्थलों पर उदात्तोन्मुखता है। इस काव्य में प्रसाद की सांस्कृतिक गरिमा, निराला की सी अभिमत करने वाली मानवीय संवेदना और पत काव्य की

१ महादेवी कर्मा—दीपतिष्ठा, पृ० ७४

२. वही, पृ० १२७-१२८

३. विश्वभर मानव—महादेवी की रहस्यानुसृति, पृ० १२४

४. कबीरानी गुरु—महादेवी, पृ० ७०

शिल्प कौशल नहीं है फिर भी प्रणय के शालीन चित्रण छायावादी काव्य के रहस्यानुभूति पक्ष को निष्ठा एवं दृढ़ता से अभिव्यक्ति देने में महादेवी का अपना स्थान है।

निराला

सरोज स्मृति शोकगीत है—“कवि के स्वानुभूत एवं स्वयं भुक्त जीवन को प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति मिश्री है। कुछ विद्वानों ने व्यक्ति के दीर्घ प्रगीतों में सरोज स्मृति को सर्वोत्कृष्ट रचना कहा है। इस कविता में कवि के जीवन की सम्पूर्ण कथा एवं उसके व्यक्तित्व की सम्पूर्ण गरिमा एक साथ ऐसे अपूर्व धरातल पर अभिव्यक्त हुई है कि सम्पूर्ण हिन्दी काव्य की करुणोदात्त रचनाओं में सरोज स्मृति का स्थान अप्रतिम हो गया है।”

उन्नीसवें वर्ष के प्रथम धरण में सरोज पिता से विदा लेकर जीवन सिंघु पार कर गई। कवि को सबसे बड़ी इस बात की कबोट सताती है कि वह व्यर्थ का पिता था। वह अपनी पुत्री के लिये कुछ भी नहीं कर सकता। इस न कर सकने की पीड़ा से कवि को अपने जीवन के बिना प्रतिरोध हारे हुए स्वार्थ समर याद आते हैं तथा विरोधियों द्वारा किये हुए क्षर-क्षेप और रण-कौशल का अपलक भेलना याद आता है। इस प्रकार से यह कहानी कवि के संघर्षों एवं अभावों की कहानी है जिसमें कवि टूटा है, बिखरा है, उसकी महा प्राणवत्ता बनी रही है। वह झुका नहीं है। कवि का धरित्र गुण संवेदनशील हृदय ही उसके स्वार्थ सम्पत्ति में पराजित होने का मुख्य कारण बन जाता है। वह बिना पलक सपके समर को झेल सकता है।

एक साथ जब शत घातधूँ

आते थे मुझ पर तुले तूँ ।^१

वह भाग्य अंक को खहित करने के लिये भविष्य के प्रति भी अशंक भाव से देख सकता है।

शीघ्र का न छोना कभी अन्न ।^२

दीन-हीन के साथ ऐसा निश्छल तादात्म्य ऐसी मानवीयता आधुनिक हिन्दी काव्य क्षेत्र में अन्यत्र दृष्टिगत नहीं होती।

१. बाबदेवी—निराला, पृ० १०६

२. निराला—अनामिका, पृ० १२३

३. यही

भाव भविष्य

मुख्य स्वर वास्तव्य का है। साथ ही इसमें धीरता, विवशता, तिकनता, श्रीदास्य, व्यंग्य आदि विविध भावसदृशियों से संबलित तटस्थ मुता के निघन से सम्बद्ध एवं उद्बुद्ध स्मृतियों हैं जिनमें पुत्री के रूप एवं जीवन का उदात्त चित्रण भी है जो उन्मुखता एवं गरिमा की दृष्टि से हिन्दी साहित्य में बेजोड़ है।^१

पुत्री के लिए प्रयुक्त सम्बोधनों में अबाध आत्मीयता, पवित्रता, गरिमा, निर्मलता, कोमलता की उत्कृष्ट व्यञ्जना है। विवाह के समय मंगल कलश के जल से स्नात पुत्री के बारे में कवि लिखता है—

देखा मैंने वह मूर्ति-धीति^२

×

×

आकाश बदल कर बना मही।

स्वर्गीय प्रिया संग गाने राग-रंग का और निराकार उच्छ्वसित धार शृंगार रस का साकार होकर 'रतिरूप' प्राप्त करना था। आकाश का बदल कर पृथ्वी बनना आदि ऐसी पंक्तियाँ हैं जिन्हें पुत्री के संदर्भ में कोई महाप्राण व्यक्ति ही लिख सकता है। इन पंक्तियों से यह भी स्पष्ट है कि कवि की सारी कोमल, पवित्र, उदात्त भावनाओं का संबल एकमात्र सरोज रह गई थी।

छण्डित करने की भाग्य अक

देखा भविष्य के प्रति अशंक।^३

दूसरी ओर जीवन की अनकही कथा अपने आप फूट निकलती है—

दुख ही जीवन की कथा रही

कथा कहूँ आज जो नहीं कही।^४

उदात्त की दृष्टि से इन चार पंक्तियों से भी कही अधिक महत्त्वपूर्ण वे चार पंक्तियाँ हैं जिनका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है।

क्षीण का न छिना कभी अन्न।^५

१. कवि निराशा, पृ० १०६

२. निराशा—अनामिका, पृ० १३६

३. वही, पृ० १२७

४. वही, पृ० १३७

५. वही, पृ० १२३

निराला का औदात्य उनकी उस अप्रतिम मानवीय संवेदना में है जिसके फल-स्वरूप वे किसी भी अवस्था में अपने आंसुओं के पीछे से अपने ही मुखचित्र देखते हैं। निराला के वीरत्व की शोभा एवं करुणा की गरिमा सी मानवीयता के सन्दर्भ में उदात्तता को प्राप्त करती है।

भिक्षुक

कविता का प्रारम्भ नाटकीय मुद्रा में हुआ है। इस करुणा में भी एक प्रकार का ओज एवं आवेश है। कविता के अन्त तक आते-आते कवि पाठक की अपेक्षा भिक्षुक को ही सम्बोधन कर उद्घोष कर उठता है—

ठहरो अहा।

यहाँ सम्बोध्य के परिवर्तन से प्रोत्ति प्रबल आवेग पाठक को बरबस बहा ले जाता है। कवि पर दुःख तादात्म्य से उत्पन्न इस कविता का प्रभाव मात्र करुणा विगलित आंसुओं से गहरा, स्तब्ध करने वाला, और उत्प्रेरक है। इसमें अन्याय के विरुद्ध प्रतिरोध जगाने की क्षमता है। उदात्त की अपूर्णता इस बात में है कि उसका तालमेल अपने ही दंग का होता है। भिक्षुक कविता के सन्दर्भ में महत्त्वपूर्ण बात यह है कि कविता की अन्तिम पंक्तियों में न धोषी भावुकता है न नारेबाजी न अलग से चिपकाई गई है। ईमानदारी की परिदर्शिता एवं सबल स्वस्थ आवेग ने कविता को अत्युत्कृष्ट एवं लोकप्रिय बना दिया है।

विधवा

प्रारम्भ की दो पंक्तियाँ पवित्रता, समर्पणशीलता एवं एकनिष्ठता का ऐसा दीप्त चित्रण है कि कवि कदाचित् विधवा की गरिमा को प्रोत्ति करने चला है। परन्तु तीसरी ही पंक्ति क्रूर काल ताण्डव की स्मृतियों की जगाती हुई पाठक की करुणा में डुबो देती है।

यह दुःख वह जिसका नहीं कुछ छोर है।^१

सामान्यतः कविता यही समाप्त हो सकती थी परन्तु कवि पाठक को मात्र करुणा में डुबो कर नहीं छोड़ देता। विधवा की करुण स्थिति पर कवि का सहज आवेग एवं उद्वेग संहसा पाठक से क्षिप्तोद्दे देने वाले तीखे प्रश्न के रूप में प्रकट हो उठता है।

वया कभी पोंछें किसी के अश्रुजल ?^२

१. निराला—परिमल, पृ० १२०-१२१

२. वही

विधवा के अश्रुओं के कारण ही भारत का पतन हुआ है।

ओस कण सा पल्लवों से क्षर गया।”^१

असाधारण तनाव, आवेग, उद्वेग से निःसृत अन्तिम चार पंक्तियों ने सारी कविता को एक अनूठी बक्रोन्विति दी है। कविता का कथ्य सामान्य पति-विहीनारी की करुण स्थिति से ऊँचा उठाकर सम्पूर्ण देश के पतनोत्थान की समराज्ञी बन जाती है पाठक को द्रवित नहीं झिझोड़ता भी है।^१

प्रेरणा-प्रसूत भव्य आवेग

लंजायनस के अनुसार, “भव्य आवेग से अभिप्राय ऐसे आवेग से है जिससे हमारी आत्मा जैसे अपने आप ही ऊपर उठकर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्ष और उत्साह से परिपूर्ण हो उठती है।”^२ इसी प्रकार का आवेग उदात्त की सृष्टि करता है।

भावावेग से उत्पन्न अमूर्तदृष्टिदायिनी और सृष्टि विधायिनी कल्पना ने कविता के रूप-विन्यास में इतना आन्तिकारी परिवर्तन कर दिया कि बड़े-बड़े सुधी समालोचकों को भी छायावाद केवल नई काव्य-शैली प्रतीत हुआ। आचार्य शुक्ल के अनुसार, “छायावाद जिस आकाश का परिणाम था उसका लक्ष्य केवल अभिव्यंजना की रोचक प्रणाली का विकास था।”^३ कल्पना के आकाश से रूपों की जो वर्षा हुई उसी के कणों को हृदय में धारण करके कवि ने ये मोती उपजाए थे। परन्तु वर्षा का वह जल भी शुद्ध आकाश की उपज न थी। इस प्रकार छायावादी काव्य सौन्दर्य की उत्पत्ति के विषय में छायावाद की ओर से बोलते हुए निराला ने स्पष्ट कर दिया कि इसकी उत्पत्ति कवि के उस हृदय से हुई है जो सामाजिक आन्दोलन से उत्थित भावावेग और कल्पना को धारण करने वाला है।

प्रभात की पहली किरण ने जिस प्रकार रवीन्द्रनाथ के निर्झर हृदय का स्वप्न भंग कर दिया उसी प्रकार सुमित्रानन्दन पंत जी की ढाल बिहंगिनी को गान तो सिखाया ही, उनके तिमिराच्छन्न जगत् को सहसा विभिन्न नाम रूपों में बदल दिया? जहाँ निराकार तम के अतिरिक्त कुछ भी न दिखायी देता था वहाँ सुन्दर सृष्टि दिखाई पड़ने लगी—

१. निराला—परिमल, पृ० १२०-१२१

२. नामवरसिंह—कविता के नये प्रतिमान, पृ० १४२

३. डॉ० नगेन्द्र—काव्य में उदात्त तत्त्व, पृ० २२

४. नामवरसिंह—छायावाद, पृ० ८३

निराकार तम मानो सहसा
ज्योति-पुंज मे हो साकार,
बदल गया द्रुत जगतजाल में
घरकर नाम रूप नाना ॥^१

फिर तो द्रुम दल पुलकित हो सिहर उठे, सुप्त समीरण अधीर हुआ, कुसुम
अधरों पर हास झलका और—

खुले पलक, फैली सुवर्ण छवि,
जगी सुरभि, डोले मधु बाल,
स्पन्दन, कम्पन ओ नवजीवन
सीखा जग ने अपना ॥^२

छायावादी कवियों ने कहीं भी अतीत के स्तनं युग में लौटने की चर्चा नहीं
की। उन्होंने अतीत को प्रायः प्रेरणा-स्रोत के ही रूप में स्वीकार किया है।
उन्होंने यह भाव तो अवश्य प्रकट किया है कि अतीत युग आज से अधिक
सुन्दर और सुखद था और कभी-कभी भावावेग में भी यह आकांक्षा प्रकट की
है कि किसी प्रकार बीता हुआ वह स्वर्ण युग लौट आए। परन्तु इन सबका
अर्थ अतीत का यथावत् पुनरुत्थान नहीं है। अतीत के विषय में छायावादी
कवियों ने प्रायः यही कहा है कि आह ! अब वह स्वर्ण युग लौट नहीं सकता।
पंत का कहना है—

कहाँ आज वह पूर्ण पुरातन, वह सुवर्ण का काल ?
भूतियों का दिगंत छवि जाल ।^३

इस भावावेग से छायावादी कविता में कुछ गम्भीरता की कमी भले ही आ गई
हो परन्तु इसने जीवन और जगत् को समझने की एक बहुत बड़ी शक्ति दे दी
और वह शक्ति है सवेदनशीलता। विचारों से जहाँ हम नहीं पहुँच पाते, भावों
से पहुँच जाते हैं। ऐन्द्रिय बोध ज्ञान का पहला सोपान है। किसी वस्तु का
ज्ञान हमें सबसे पहले ऐन्द्रिय बोध से ही होता है जिसे सामान्य व्यवहार की
भाषा में हम अनुभव करते हैं। अनुभव की अवस्था में बोध्य वस्तु हमारे भावों
का ही विषय होती है। जब एक ही प्रकार के ऐन्द्रिय बोध जगाने वाली अनेक

१. पंत—रश्मि बग्य, पृ० ३५

२. वही—प्रथम रश्मि, पृ० ३५

३. पल्लव—पंत, पृ० १४७

वस्तुएँ हमारे अनुभव में आती-जाती हैं तो हम उन विनिष्ट अनुभवों के आधार पर एक सामान्य मत बनाते हैं और यही विचार होना है। तात्पर्य यह है कि भावावेग ही पहली मन-स्थिति है जिससे किसी वस्तु का ज्ञान होता है और छायावाद में इसकी प्रधानता थी इसीलिए जगत् और जीवन को समझने के लिए छायावादी कवियों को विशेष प्रकार की अन्तर्दृष्टि मिल गयी। छायावादी कवि प्रकृति और सत्ता के रहस्यों के प्रति जो इतने अधिक जिज्ञासु दिखाई पड़ते हैं वह इसी अन्तर्दृष्टि का प्रभाव है। हर चीज के प्रति अथक जिज्ञासा और कौतूहल छायावाद का ममलाचरण है। छायावाद में दर्शन शक्ति का उन्मेष था, इसलिए उसने हिन्दी साहित्य को कुछ नया दिया। जिज्ञासा की तीव्रता जिज्ञासु के मन में एक दूसरी शक्ति को जन्म देती है जिसके द्वारा मन उस वस्तु के अन्तरगत में प्रवेश करता है। इस शक्ति का नाम है कल्पना। कल्पना शक्ति द्वारा मन अगम वस्तु तक पहुँच जाता है। दुर्लभ वस्तु को भी प्राप्त कर लेता है। जिज्ञासा ने छायावादी कवि को यही कल्पना शक्ति प्रदान की।

इस प्रकार भावावेग ने अन्तर्दृष्टिवादी कल्पना का सृजन किया। छायावाद की विशेषता बतलाते हुए समर्थ आलोचक अबसर भावुकता और कल्पना का उल्लेख अलग-अलग दो शक्तियों के रूप में करते हैं। लेकिन छायावाद में जिस कल्पना के दर्शन होते हैं वह अप्रस्तुत विधायिनी सामान्य कल्पना नहीं है। छायावादी कल्पना केवल अलंकारों और प्रतीकों की योजना करने वाली सामान्य प्रवृत्ति नहीं है। वह सत्यान्वेषी अन्तर्दृष्टि है और ऐसी कल्पना का अभ्युदय भावावेग में ही होता है। तीव्र भावावेग में ही उदात्त कल्पना का जन्म होता है। किसी वस्तु को देखते ही मन में उससे मिलते-जुलते चित्रों का साया बँध जाता है वह तीव्र भावावेग के कारण ही। किसी वस्तु के सौन्दर्य से उद्वुद्ध होकर मन की गति इतनी तीव्र हो जाती है कि वह अनेक सद्रूप वस्तुओं तक क्षण में पहुँच जाता है। भावावेग जितना ही तीव्र होता है अप्रस्तुत चीजों का रूप उतना ही अद्भुत और असामान्य होता है। फिर भी अद्भुत और असामान्य चित्र हृदय में नये ढंग का आह्लाद और कम्पन उत्पन्न करते हैं। संवेदना कल्पना को जाग्रत करती है और कल्पना संवेदना में वृद्धि करती है। एक ही कविता में अनुभूति की तीव्रता और कल्पना की उड़ान दोनों साथ-साथ मिल सकती है। उदाहरण के लिए 'राम की शक्ति पूजा' में राम के हृदय की तीव्र व्यथा और फिर उस व्यथा के कारण लतान्तराल मिलन की सुधि और सामने के शैल शृंग में नूतन शक्ति की प्रतिमा का दर्शन—साय साय-साय होता है। 'उन्धवास' में पन्त जी का हृदय रोता भी है और शैल की सुधि भी करता है। 'कामायनी' में मनु एक ओर चिन्ता में डूबे हुए हैं, दूसरी ओर उनकी कल्पना में ध्वस्त देव-सृष्टि के मोहक चित्र भी उभरते हैं। इसीलिए छायावाद में कल्पना को

इतना महत्त्व दिया गया है।

जिस प्रकार वर्तमान से असन्तुष्ट मन अतीत की ओर भागता है उसी तरह इस जगत् से असन्तुष्ट होकर किसी अन्य जगत् की खोज में निकल पड़ता है और न निकलने पर कल्पना के द्वारा एक सुखद लोक की सृष्टि कर डालता है। छायावाद युग में 'उस पर और क्षितिज के उस पार' जैसी बातें इस भावना की अभिव्यक्ति थीं।^१ परिमल में निराला स्पष्ट कहते हैं "हमें जाना है जग के पार" और कामायनी के मनु जब आह भरते हैं—

आह, कल्पना का सुन्दर यह
जगत् कितना मधुर होता ।
सुख - स्वप्नों का दल छाया में
पुलकित हो जगता सोता ॥^१

"काव्य का स्वामात्रिक गुण यह है जो जनता के जीवन और मन को जीवन्त प्रेरणा दे सके। व्यावहारिक परिधि में आन्तरिक आवेग एवं सौन्दर्य-प्रिय क्रियाशीलता दे सके।"^२ निराला की बाणी अपनी भीतिक सामर्थ्य का प्रतीक संविधान करती है।

'परिवर्तन' में विश्व के अन्तर में व्याप्त इस एक ही शक्ति के विषय में कहते हैं—

एक ही तो असीम उल्लास
विश्व में पाता विविधाभास,
तरल जलनिधि में हरित विलास,
शांत अम्बर में नील विकास;
वही उर उर में प्रेमोच्छ्वास,
काव्य में रस, कुसुमों में वास।^३

यही एक उल्लास कभी-कभी करुणा प्लावित हो जाता है और हम सुनते हैं—

गगन के भी उर में हैं घाव, देखतीं ताराएँ भी राह;
वैधा विद्युत् छवि में जलप्रवाह, चन्द्र की चितवन में भी चाह;।^४

१. नामवरसिंह—आधुनिक साहित्य की श्रुतिवाँ, पृ० ३०

२. प्रसाद—कामायनी, पृ० ४७

३. ओंकार शर्मा—निराला स्पष्टि ग्रन्थ, पृ० २

४. पन्त—पस्तक, परिवर्तन, पृ० १२८

५. वही—पृष्ठ ७२.

यही एक अज्ञात शक्ति कभी-कभी प्रियतम के रूप में स्वप्न में आकर पन्त को छायावन में फिराती है। वे विस्मित कह उठते हैं—

न जाने कौन, अये चुतिमान !
जान मुझको अबोध, अज्ञान,
सुझाते हो तुम पय अनजान,
फूँक देत छिद्रों में गान,
अहे सुख दुःख के सहचर मौन !
नही कह सकता तुम हो कौन ?^१

इत अज्ञात शक्ति को जगज्जननी मान कर भी पन्त ने बहुत-सी याचनाएँ की हैं—

जब जगत् सत्य और सुन्दर है तो जीवन भी सत्य और सुन्दर है अतः
वे कह उठते हैं—

जगजीवन में उल्लास मुझे
नव आशा नव अभिलाप मुझे ।^२

परन्तु क्या वास्तव में जीवन ऐसा ही है उसमें तो सर्वत्र ऊहापोह काग्लि मची हुई है। पन्त जी प्रकृति को सजीव मानते हैं उसकी यवनिका में एक अन्तर्ध्वान्ति की झीटा का अनुभव करते हैं। वे उसके भिन्न-भिन्न रूपों में एकता भी पाते हैं। एक अविभक्त आत्मा प्रकृति को अनुप्राणित कर रही है “अमंख्य कोटि के जीवो एव मनुष्यों से युक्त वन, उपवन, मरु-उर्वर, पर्वत समूहों से निर्मित यह पृथ्वी समस्त विभिन्नताओं के रहते हुए भी एक है यह पर्वत और दुस्तर समुद्र इसकी एकता को नष्ट नहीं कर सकते ।”

मानव स्वभाव की यह विशेषता है कि यह सहानुभूति के लिए पागल रहता है। भावना बढ़ते-बढ़ते इतनी तीव्र हो जाती है कि जड़ वस्तुओं को भी चेतन मानकर उसमें संवेदना का अनुभव करने लगता है फिर पन्त जी तो उसको सजीव ही मानते हैं। सभी प्रकृति उन्हें अपने दुःख से दुःखी और सुख से सुखी दीख पड़ती है। वही वह देखता है कि प्रकृति उसे मिलन के लिए सवेत कर रही है—

उठा तब लहरों से कर कौन,
न जाने, मुझे बुझाता मौन ।^३

१. पन्त—रमिदन्ध—मौन निषत्त्रण, पृ० ४८

२. पन्त—गुजन—पृ० २६

३. पन्त—रमिदन्ध—मौन निषत्त्रण, पृ० ४७

और कभी ऐसा प्रतीत होता है मानो वह किसी अज्ञात छवि का प्रतिविम्ब है जो उसके उल्लास से उल्लासित और वियोग से दुखी है। “उनका दृष्टिकोण वास्तव में न तो शैली की भाँति सर्वथा मानसिक ही है और न वर्डस्वर्य की तरह आध्यात्मिक ही, और न वह कीटस के सहृदय ऐन्द्रिय ही हो सकता है—उसमें तो मानसिकता और प्राकृतिकता का भव्य चित्रण मिलता है। कवि ने प्रकृति के ताने-बाने में मानव आत्मा का रूप रंग भर कर उसका अपूर्व अंकन किया है।”^१

प्रसाद भी का प्रेम निरन्तर विकासशील है वह ससीम से असीम की ओर दृष्टि से समष्टि की ओर—

मेरा अनुराग फँसने दो
नभ से अभिनय कलरव में।^२

सतत विकसित होता है। वास्तव में यहाँ कवि का प्रेम प्रफट, प्राञ्जल एवं गंभीर हो गया है।

जीवनमय के कारण प्रसाद की नायिका के मातृसी कुँज में प्रेम की मादक कामनाएँ खिल उठती हैं—वह अपने रूप-सौन्दर्य पर मुग्ध होकर स्वयं ही पागल हुई जा रही है—

“मेरे उस जीवन के मातृसी मुकुल में !
रंघ खोजती थी, रजनी की नीली किरणें
उसे उकसाने को हंसाने को।
पागल हुई मैं अपनी ही मृदुगंध से।
बस्तूरी मृग जैसी।
परिधम अस्तधि में,
मेरी लहरीली नीली अलकावली समान
लहरें उठती थीं मानो चूमने को मुसकौ,
और सास लेता था समीर मुझे छूकर ॥”^३

नायक भी सम्मिलन सुख की आकांक्षा में रत है। वह भी अब तक केवल इसलिए आश्रमिणी खेलता रहता, क्योंकि प्रेमी ने अपने अस्तित्व को विलग रखा था। आज कवि ने इस रहस्य को जान लिया कि उसका प्रिय

१. सुमित्रानन्दन पन्त—हॉ० नवन्द, पृ० ४२

२. लहर—प्रसाद, पृ० ३६

३. वही—पृ० ५६

उमके अन्तर में ही बन्धी है, तभी कहता है—

गुम हो बोन ओर मैं क्या हूँ ?
 दममे है क्या है छाया, गुनो ।
 मानस जलधि रहे फिर धुन्धित
 मेरे चितित्र । उदर बनो ॥^१

इस प्रकार महादेवी का प्रिय भी उन्हीं में बाग करता है । अन्त में प्रेमी-प्रेमिका का मिलन कुछ भी शीतल छाया में हो रहा है । यह मधुर मिलन एक उदात्तात्मा लिए, गुणद, तरल एवं निष्काम प्रेम का प्रतीक बनता है । उमके हृदय में अतीत की स्मृति जागृत हो उठती है—

धे कुछ दिन चितने सुन्दर थे ।
 ✕ ✕
 मेरी जीवन स्मृति के चितने
 गिल उठने थे रूप मधुर थे ।^२

वह अपनी आह बाहर नहीं निजसने देना किन्तु उद्देश्यवश वह कह उठता है—

अरे वहीं देता है गुमने ,
 मुझे प्यार करने वाले को ।^३

यह व्यथित है दुःखी है । अभी कितने दिन उसे राह देतनी पड़ेगी—

चितने दिन जीवन जलनिधि में ।

वह आगे कहता है—

अगि सी पर सुन्दर रूप बिना
 चाहे न मुझे दिलायाना ।^४

किन्तु—

उसकी निर्मल शीतल छाया
 हिमवन को विषरा जाना ।^५

१. तहर—प्रसाद, पृ० १०

२. वही, पृ० २७

३. वही, पृ० ४१

४. वही, पृ० २६

इस प्रक्रिया से कवि का प्रेम विश्वव्यापी बना गया है। किन्तु उद्देग और प्रलापतावश—

चिर तृपित कंठ से तृप्त-विधुर

×

×

धीरे से वह उठता पुकार,
मुक्तको न मिला रे कभी प्यार ।”^१

किन्तु वह अपने प्रिय को एक दर्शन की भूमिका पर ले जाता है। इस प्रकार प्रिय मितन को उत्सुक प्रेम के शंख में वेदना और विरह, निराशा और पीडा ही पाता है। परन्तु इसी वेदना की अतिशयता में वह एक उदात्त दर्शन की उपलब्धि करता है। इस प्रकार प्रसाद जी का प्रेम स्थूल से सूक्ष्म की ओर उदात्त जीवन दृष्टि लेकर धड़ता है। कवि का हृदय जब भावनाओं की सीढ़ता से उद्देशित हो उठता है तब उसकी छाँची से स्वतः प्रसीत स्फुरित हो जाता है।

प्रसाद के हृदय में भावावेगों का ही यह परिणाम है कि नदी-तट पर बैठा कवि वरुणा की शांत लहरों को देखकर अनायास ही गा उठता है—

अरी वरुणा की शांत कछार

तपस्वी के विराम की प्यार ॥^२

सभी उसके हृदय में अमिताभ द्वारा बौद्ध धर्म प्रचार की वे सब स्मृतियाँ जागृत हो जाती हैं और उनकी वाणी उन भावावेग के क्षणों में गाती-गाती समष्टि के सुख की ओर पहुँच जाती है—

आज कितनी भ्रष्टाब्दियो बाद, उठी ध्वंसो में यह शंकार ।

प्रतिध्वनि जिसकी सुने दिगन्त, विश्ववाणी का बने विहार ॥^३

वर्हस्वर्ग का यह कथन है “भाव अपने आप ही अनजाने में उमड़ कर छुपचाप वह उठते हैं और गीतों की रचना हो जाती है।”

गीत में घन संश्लिष्ट भावना का सहज विस्फोट होता है। आवेश के बिना गीत की रचना सम्भव नहीं। जब कवि के हृदय में रागात्मक अनुभूति

१. प्रसाद नहर—पृ० ३४

२. वही—पृ० १२

३. वही—पृ० १३

उदात्त प्रेम की वृत्ति भौतिक जीवन की सीमाओं को तोड़कर जन्म-जन्मांतर तक का सम्बन्ध अपने प्रिय के साथ स्थापित कर देती है। कामायनी की नायिका श्रद्धा नायक मनु को इसी परिष्कृत काम या प्रेम का पाठ पढ़ा रही है।

दुःख के दर से तुम अज्ञात जटिलताओं का कर अनुमान,
काम से शिक्षक रहे हो आज, भविष्यत् से बनकर अनजान।
कर रही सीलामय आनन्द, महाचिति सजग हुई सी व्यक्त,
विश्व का उन्मीलन अभिराम, इसी में भव होते अनुरूपत।
काम, मंगल से भंडित, श्रेय सगं, इच्छा का है परिणाम,
तिरस्कृत कर उसको तुम भूल बनाते हो असफल भवधाम ॥^१

व्यक्ति के जीवन में जो प्रेम ऐसी दिव्य अनुभूति प्रदान करता है वह कोई साधारण बात नहीं। प्रेम ही सृष्टि लीला की मंगलमयी प्रेरणा है और भव-धारा ही सफल बनाने का एक अमोघ अस्त्र। यह सारी सृष्टि प्रेम का विकास तो है—

यह लीला जिसकी विकास चली वह मूल शक्ति थी प्रेम-कला।
उसका संदेश सुनाने की संसृति में आई वह अमला।^२

कविवर पंत ने भी इसी प्रकार अपनी उदात्त भावना के सवर्ण स्पर्श से पावन प्रेम का शृंगार किया है। प्रेम की यह रसरंगमयी और आलोकवान भावना आलम्बन में अनन्त सौन्दर्य तथा पवित्रता समाहित कर देती है। पवित्रता भारतीय प्रेम व सौन्दर्य का सर्वोत्तम गुण है। पंत की इन पंक्तियों में हृदय की कितनी पावनता, कितनी भाधुरी और कितनी गंभीरता समाहित हो गई है।

एक बीणा की मृदु शंकार ! कहां है सुन्दरता का पार,
तुम्हें किस दर्पण में मुकुमारि, दिखाऊं मैं साकार।
तुम्हारे छूने में था प्राण, संग में पावन गंगा स्नान।
तुम्हारी वाणी में बल्यानि, त्रिवेणी की लहरों का गान।^३

त्वचा भांस में भी फूटा हुआ प्रेम का यह चहचहाता वसन्त विकास कितना-

१. कामायनी—प्रवाद—श्रद्धासर्ग, पृ० ६०-६१

२. वही—कामसर्ग, पृ० ८४

३. पंत—पत्तव, पृ० १८

रहस्यपूर्ण और उत्साहवारी है।

कवि पंत की प्रेम सम्बन्धी धारणा बहुत व्यापक है। वह जीवन के नाना सम्बन्धों के बीच में उसी की व्याप्ति दिखाकर—सभी को उसी प्रकाश व माधुर्य से अनुप्राणित कर—प्रेम की महानता की घोषणा कर रहा है—

यही नहीं है स्नेह ? साँस सा सचके उर में।

रश्मि, प्रीति, आतिथ्य, धरण, सेवन, आराधन,

प्राप्ति की सी ये बलिष्ठ बलार्पण बिलक रही हैं पुर-पुर में।^१

जीवन की सभी अवस्थाओं में मनुष्य न्यूनतम स्तर में प्रेम से ही परिष्कारित रहता है। बचपन में लेकर मृत्यु तक यही तत्त्व जीवन में आकाश में नीलिमा की तरह समाया हुआ है—

यही तो है बचपन का स्नात, तिले जीवन का मधुर विलास

प्रौढ़ता का वह बुद्धिविकास, जरा का अ-तर्कमय प्रकाश !

जन्मदिन का है यही हुमास, मृत्यु का यही दीर्घ निःश्वास !^२

प्रेम अपनी किरणें जीवन के उदात्त मानसिक शृंगों पर फँसता है। बुद्धि, भावना तथा लोक-सेवा के आदर्शों को भी यही महिमावित किए हैं—

यही प्रकाश का सत्य स्वरूप

हृदय में बतता प्रणय अघार;

लोकनों में लावण्य अनूप,

लोक-सेवा में शिव अविकार।^३

प्रेम केवल शारीरिक भोगमात्र नहीं है। वह इससे बड़ी ऊँची वस्तु है। उससे ही हृदय की मुक्ति होती है जो वास्तविक सुख और आनन्द का मूल है—

देह नहीं है परिधि प्रणय की

प्रणय दिव्य है मुक्ति हृदय की।^४

अतः प्रेम इतनी दिव्य वस्तु है कि वह कवि की साधना का लक्ष्य, उसका जीवन व प्राण हो जाता है।

१. पंत—पस्ताव—उच्छ्वास, पृ० १६

२. यही

३. यही—परिवर्तन—१५८

४. पंत—स्वर्णकिरण, पृ० ३८

प्रसाद ने कामायनी में मिलन भावना का बड़ा ही सुन्दर चित्रण किया है। श्रद्धा और मनु का मिलन इस काव्य का महत्वपूर्ण प्रसंग है। श्रद्धा को देखते ही मनु के प्राणों में जीवनमयी अमृत तरंग-सी दौड़ गई। उस समय मनु के हृदय में जो अनुभूति हुई वह गहरी और सज्जवत है। मिलन की यह अनुभूति कितनी उत्साहमयी है—

सुना यह मनु ने मधु-गुंजार, मधुकरि का सा जब सांभंद,
किये मुख नीचा कमल-समान, प्रथम कवि का ज्यों सुन्दर छंद;
एक झिटका-सा लगा सहर्ष, निरखने लगे लुटे-से, कौन ?
गा रहा यह सुन्दर संगीत, कुतूहल रह न सका फिर मौन।
“कौन हो तुम वसन्त के दूत, विरस पतझड़ में अति सुकुमार ?
घन-तिमिर में चपला की रेख, तपन में शीतल मन्द वयार।
नखत की आशा-किरण-समान, हृदय के कोमल कवि की कांत
कल्पना की लघु लहरी दिव्य, कर रही मानस-हलचल शांत।”

कवि ने अपनी कतिपय अन्य कृतियों में भी मिलन की अनुभूति का बड़ा मार्मिक चित्रण किया है।

कविवर पंत की आरम्भिक कृतियों—वीणा, ग्रंथि व गुंजन में भी मिलन भावना का बहुत ही गम्भीर, उत्साहपूर्ण व स्वाभाविक रूप दिखाई पड़ता है। प्रिय की एक मुमकान मात्र से कवि-हृदय इतना तरल व उत्लसित है कि उसे सारी प्रकृति फूली-फूली दिखाई दे रही है—

मुमकुरा दी थी क्या तुम, प्राण। मुमकुरा दी थी आज बिहान ?
आज गूँह-वन-उपवन के पास, लीटता राशि-राशि हिम-हास।
खिल उठी आंगन में अवशत, कूद कलियों की कोमल प्रात।
मुसकरा दी भी, बोसो, प्राण, मुसकरा दी थी तुम अनजान।
आज छाया चहुँदिसि चुपचाप, मृदुन मुकुलों का मोनालाप,
रूपहली-कलियों से कुछ लाल, लद गई पुलकित पीपल डाल।
और वह पिक की मर्म-मुकार, प्रिये ! सर-सर पड़ती सामार।
लाज से गड़ी न जाओ, प्राण ! मुसकरा दी क्या आज बिहान ?”

निश्चय ही गुंजन में कवि-हृदय का सुख उत्साह चहुँक उठा है।

महादेवी जी भी शाश्वत सुख की खोज में हैं। किन्तु ऐसा सुख

अनीतिरियतम मे हो प्राण हो गन्ता है । सीमित व शक्ति गुण में उन्हें सन्तोष नहीं । ये कहती है—

तम के पदों में आता ।

हे नभ की दीर्घाश्रितों गुम पाउ घर को नुन जाता ।^१

प्रकार में विरह ग्याना में अपने प्रेम को सतार उगगन बनाया है । आगू उनकी मार्मिक रचना है । दुःखमें सीमित आवम्बन के सहारे कवि ने अपने प्रेम को अलौकिक धरातल पर उठा दिया है । कवि का प्रेम रितना अनन्य है—

“उलना ची, तब भी मेरा उसमें विरशात बना था ।

उत माया की छाया में कुछ लक्ष्म स्वय बना था ।”

कवि का प्रेम परमोत्कृष्ट है । कवि ने अनित्य प्रेम को अलौकिक महिमा में महित कर उसे स्वर्गीय बना दिया है । उसने आत्मा का प्रकाश मोत फूट पड़ा है । प्रेम-पथिक, लहर, कामायनी में भी कवि ने विरह के माध्यम से इसी प्रकार प्रेम को उगगल व निमल बनाया है । कामायनी में काम पर प्रेम की विजय दिखाकर कवि ने उत्तरी दिव्यता की घोषणा की है ।

दम्य व परलय में पंत की विरह भावना अपने पूर्ण प्राण प्रवेग से फूट पड़ी है । यही विरह कवि के हृदय को दिव्य उगगल बनाकर उसे जड़ चेतन व्यापी बना देता है । विरह में कवि-हृदय इतना उदार हो जाता है कि वह प्रकृति के प्रत्येक पदार्थ को अपने प्रिय से मिलाते हुए देखकर पूर्ण सन्तुष्ट होता है । सौन्दर्य और नारी के प्रति इस उदार दृष्टिकोण के कारण ‘आसू’ में व्यापार्य का समावेश हो सका । नारी भावना का उदात्तीकरण उसकी विशेषता है । प्रेम के स्वामाविक स्वच्छ रूप में आसू की भावनाएँ साहित्य के उदात्त रूप का परिचायक है । झरना स्वच्छंद्यति से उछल कूद कर शर-शर करता रहता है । कोई उसे उच्छृंखल कह सकता है, किसी के लिए वह यौवन के प्राणों का आवेग है । प्रेम की पवित्र परछाईं में झरना बहता रहता है । कवि का मन प्रकृति की इस मरस कृति से एकाकार हो उठा है । कवि का झरना हृदय के अन्तस्तल की गिरि-गुहाओं की विदीर्ण करता हुआ प्रेमरस के प्लावन से विह्वल होकर बह रहा है । रवीन्द्रनाथ का मन-रूपी निर्धर भी अपने अन्तर की अन्ध गुहा के कारागार में आवद्ध रहने के पश्चात् प्रबल वेग से उमड़ता हुआ

१. महादेवी—नीहार, पृ० ३६

२. प्रसाद—अग्नि, पृ० २४

मुक्त आलोक में प्रवाहित हो पड़ा है—

माङ्ग रे हृदय माङ्ग रे वांछन
साध रे आज के प्राणेर साधन,
लहरीर परे लहरी तुलिया
आघातेर परे आघात कर ।
मातिया जसन उठे ये पराण
किसेर आघार किसेर पापाण ।

रे हृदय, आज बन्धनों को छिन्न-भिन्न करके अपनी अभिलाषा पूरी कर ले । लहर पर लहर उठाकर आघात पर आघात करता चला जा । जय प्राण मतवाले हो उठे हैं तो वहाँ का बन्धकार और कैसा पापाण ।

दोनों कलाशायों का अन्तराल ही निरंतर बन गया है । जीवन की यही उद्दाम लालसा समस्त गीतों में बिखरी हुई है । वह स्वयं स्वीकार करता है—

सद्यः स्नात हुआ मैं प्रेम सुतीर्थ में—
मन पवित उरसाहपूर्ण-सा हो गया,
विश्व, बिमल आनन्द-भवन-सा हो गया,
मेरे जीवन का वह प्रथम प्रभात था ।^१

प्रेमी का जीवन अस्त-व्यस्त हो गया है । भावावेश की मात्रा भी तीव्र है । वह कभी अतीत की स्मृतियों से उलझता है, कभी प्राणों में जिज्ञासा भर कर प्रश्न करता है । धीरे-धीरे प्रणय निवेदन व्यापक होने लगता है । प्रकृति के अणु-अणु, कण-कण और समस्त विश्व में प्रियतम दिखाई देता है । वह इस प्रेम को विश्व-व्यापी बना देता है । वह जीवन के कठोर धरातल से भी ऊपर उठता है । उसने प्रकृति और मानव का भेद समाप्त कर दिया है । प्रकृति के क्रिया-व्यापार में परम सत्ता की छाया दिखाई देने लगती है । यह अज्ञात किसी एकाकी साधना अथवा आध्यात्मिक पूजन से सम्बन्धित नहीं है । कवि जीवन के प्रति एक उदात्त भावना बना लेता है । बौद्ध दर्शन का 'बहुजनहिताय बहुजनसुखाय साकार' हो उठा है । शरणा का प्रेम अधिक स्वाभाविक, सजीव और मांसल है । मन्दाकिनी की भांति उछलती, कूदती इन भावनाओं में गति है, जीवन है आवेश है ।

किरण ! तुम क्यों बिगरी हो आज, रंगी हो तुम जिसके अनुराग,
स्वयं सरसिज किञ्चुक समान, उदानी हो परमाणु पराग ।
घरा पर शूरी प्राप्तिना सहज, मपुर मुरली सी फिर मोन,
किसी घनात विषय की बिजल धेदना दूती सी तुम बोन ?
चल ! ठहरो कुछ लो विग्राम, चल चुड़ी हो पथ शून्य अनन्त, ।
गुमन मन्दिर के छोड़ो द्वार, जगे फिर सोया वहाँ यमन्त ।^१

महादेवी में गीत के लिए अपेक्षित भावावेश की कमी तो नहीं है लेकिन
उनकी कविता में उस पर समय रही अनिवार्य अंकुश है, फिर भी कहीं-कहीं
मनोरमों का उडोलन समय का बाँध तोड़कर यह उठता है—

फिर बिजल हूँ प्राण मेरे ।
तोड़ दो यह क्षितिज मैं भी देख लूँ उस ओर क्या है ?
जा रहे जिस पंथ से युग बरुण उसका छोर क्या है ?
क्यों मुझे प्राणीर बनकर
आज मेरे श्वास मेरे ?^१

प्रसाद तो मानो गीतों के अवतार ही हैं । उनकी प्रतिभा विगुड गीतात्मक
है । भावों का आवेग उनके गीतों में छलका पड़ता है । उन्होंने तीव्र भावा-
वेशों को सहज ढंग से अभिव्यक्त किया है ।

किन्तु महाप्राण निराला की रागात्मक अनुभूति जितनी व्यापक एवं
बलवती तथा उसे अभिव्यक्त करने की गीत पद्धति जितनी समर्थ एवं सशक्त
है उतनी अन्य किसी छायावादी कवि की नहीं । उनके गीतों में भावनाओं का
सागर हिलोरें लेता दिखाई पड़ता है तथा तट पर अभिव्यक्ति के स्पष्ट स्वर
सुनाई पड़ते हैं—

जीवन की तरि लोल दे रे
जग की उत्ताल तरंगों पर,
दे चढ़ा पाल कल घोट धवल,
रे सबल, उठा तट से लगर ।

× × ×

१. शरदा—प्रसाद, पृ० १४

२. महादेवी—यामा, पृ० २३२

बहती अनुकूल पवन, निश्चय
जय जीवन की है जीवन पर,
निरध्र नभ, ऊँचा के मुख पर
स्मिति किरणों की फूटी सुन्दर ।^१

निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि छायावादी कवियों ने अपने काव्य में महान् धारणाओं की क्षमता एवं प्रेरणा-प्रसूत भव्य आवेग की अत्यन्त उच्च स्तान प्रदान किया है ।

चतुर्थ अध्याय

छायावादी काव्य में उदात्त भाषा-शैली

१. उत्कृष्ट भाषा

सोजायनस का कथन है “ओदात्त अभिव्यक्ति की विशिष्टता और उत्कृष्टता का नाम है।” अतः स्वभावतः उदात्त की अभिव्यक्ति का माध्यम उत्कृष्ट या गरिमामयी भाषा ही हो सकती है। भाषा की गरिमा का मूल आधार है शब्द-सौन्दर्य—जिसका अर्थ है उपयुक्त और प्रभावक शब्द प्रयोग। उत्कृष्ट भाषा वह भाषा है जो गुण सहित, दोष रहित, विषयानुरूप, प्राञ्जल और परिष्कृत हो, जिसमें माधुर्य, ओज और प्रसाद-गुण विषयानुरूप हो। इस प्रकार की भाषा उत्कृष्ट भाषा कहलाती है। छायावादी कवियों ने काव्य में इसी प्रकार की भाषा-शैली का प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया है। कामायनी की भाषा उसे काव्य की सर्वोत्कृष्ट सीमा तक ले जाती है। वास्तव में भाषा ही भावों का वाहन करती है। भावना उसके माध्यम से प्रकट होती है। कामायनी में भावों के अनुसार ही भाषा का स्वरूप प्राप्त होता है। शृंगार और करुणा से भरा काव्य प्राञ्जल, सरस भाषा को लेकर चला है। प्रसाद का शब्द-चयन उनके प्रौढ़ शिल्प का परिचायक है। भाव का अंकन करने के लिए वे उसके अनुकूल शब्दों को चुनते हैं। चिन्ता के शोक की अभिव्यक्ति अग्धकार-कालिमा, उल्का, भीषण रव, गर्जन आदि से हो जाती है। भयानक परिस्थिति के चित्र नीरस शब्दों द्वारा कवि ने प्रस्तुत किए हैं। संघर्ष, कर्म आदि के अवसर पर प्रखर शब्दों का अधिक प्रयोग हुआ है। तुमुल, रणनाद, ज्वाला, तीक्ष्ण, जन-संहार, उत्पात आदि अनेक शब्द स्थिति की भीषणता का आभास देते हैं।

उनके काव्य की शैली मानो उनके मन के इस विवश करुणा भाव को मुखरित करती है। एक जीवन व्यापी कष्ट-विपाद से कवि के शब्द कही-कही आद्र हो उठे हैं—

आह ! कल्पना का सुन्दर यह
 जगत् मधुर कितना होता ! ।
 सुख-स्वप्नो का दल छाया में
 पुलकित हो जगता सीता है ।
 संवेदन का और हृदय का
 यह सघर्ष न हो सकता,
 फिर अभाव-असफलताओं की
 गाथा कौन यहाँ बकता ।'

काम, लज्जा के सरस वर्णन में 'कामायनी' की भाषा वेगवती सलिला की भाँति प्रवाहित दिखाई देती है। काम, लज्जा का सूक्ष्म अंकन कवि के भाषा कौशल के कारण सरस रूप में प्रस्तुत हुआ है। वासना का आभास साकेतिक शब्दों द्वारा कर दिया गया है। भाषा-भाव कामायनी में एक-दूसरे के पूरक बन कर आए हैं। भाषा भावों का आवरण नहीं बन जाती और न वह उनके पीछे ही रह जाती है। अपने सहज माधुर्य प्रसाद गुण से भर कर वह भावों को ले चलती है। कामायनी की भाषा सर्वत्र ही वित्तभाषा एवं प्रतीक भाषा है जिसमें तत्सम तथा सच्चित्र, ससन्दर्भ शब्दावली का मुक्त प्रयोग हुआ है। भारतीय काव्यशास्त्र में महाकाव्य की शैली को नानावर्णन समझा माना गया है। कामायनी की शैली में यह गुण विद्यमान है कि वह सूक्ष्म से सूक्ष्म और उदात्त से उदात्त मनःस्थिति का अंकन करने में पूर्णतः समर्थ है। सुन्दर और विराट्, मधुर और भयानक आदि के वर्णन में उसकी समान गति है। इसके अतिरिक्त महाकाव्य की शैली के लिए यह भी आवश्यक है कि वह विस्तारगर्भा हो, मूर्त, सघन एवं प्रबल हो, उसमें दुर्दम नद प्रवाह हो। कामायनी में जहाँ भौतिक घटनाओं की प्रधानता है, इन गुणों का सम्यक् प्रयोग है। छायावादी कवियों में प्रसाद के पश्चात् निराला ने भी अपने काव्य में विषयानुरूप भाषा का प्रयोग किया है। निराला द्वारा रचित 'राम की शक्ति पूजा' और 'तुलसीदास' की भाषा विषयानुरूप भाषा है। 'राम की शक्ति पूजा' की भाषा में एक साधारण उत्कण्ठ और गाम्भीर्य मिलता है। दूसरा उपजत्र चित्तेण सम्बन्धी है। विराट् चित्र और दृश्य महाकाव्यात्मक शैली के हैं। युद्ध और राक्षस दृश्य, समुद्र वर्णन और शक्ति की कल्पना भी महाकाव्यों की शैली के अनुरूप हुई है। यह सब कविता को असाधारण औदात्य प्रदान करते हैं। महाकाव्यों के अनुरूप भाषा के गाम्भीर्य और उदात्त उन्मेष का प्रयत्न भी कविता में हुआ है। कुशल कवियों

की भाषा की यह विशेषता होती है कि वे प्रसंगानुकूल भाषा का प्रयोग करते हैं तथा भावों के साथ-साथ भाषा का रूप भी परिवर्तित होता चलता है। शक्ति की पूजा में भाषा-सौन्दर्य सर्वत्र विद्यमान है। विषय, अनुबन्ध, भाव एवं सौन्दर्य के अनुकूल भाषा में भव्यता, औदार्य, ओजस्विता एवं संप्राणता का व्यवहार करने में कवि ने असामान्य कौशल का परिचय दिया है। राम की शक्ति पूजा की भाषा में गति है, स्फूर्ति है और चित्रात्मकता है।

है अमानिशा, उगलता गगन घन अन्धकार।^१

एक ही पंक्ति में सम्पूर्ण दृश्य साकार हो उठा है। इसी प्रकार—‘पलकों का नव पलको पर प्रयमोत्थान-पतन’ में नवोढ़ा नायिका के नेत्रों की सलज्ज दशा का चित्रण कितना हृदयस्पर्शी है।

साधारणतया महाकाव्यों में पौराणिकता का आधार लिया जाता है। क्योंकि वहाँ कवि की कल्पना को उन्मुक्त विस्तार मिल सकता है। कविता का पौराणिक आधार भी उसे महाकाव्योचित औदार्य देता है। कामायनी में जहाँ मनु के क्षोभ और काम के अभिशाप द्वारा एक नाटकीय योजना की पद्धति अपनाई गई है और डडा और लज्जा सर्ग में जहाँ मनोवैज्ञानिक भावों की तीव्रता के द्वारा परिस्थिति परिचालित औदार्य आया है वही शक्तिपूजा में भाषा के औदार्य से यह हुआ है। घटना-वर्णन और विराट् चित्र भी इस भाषा योजना से मिलकर इस कार्य को पूरा करते हैं। “भावों की तीव्र अभिव्यंजना और मनोवैज्ञानिक आन्तरिक सघर्ष की योजना से औदार्य साने पा प्रदन निराला और प्रसाद दोनों का है। राम की शक्ति पूजा ऐक्य महाकाव्य नहीं है।”^२ निराला काव्य में प्रवाह, है लेकिन कंसाव नहीं है। भावना घनीभूत होकर कम से कम शब्दों में प्रकट होती है। इसलिए शब्दों के साधारण अर्थबोध के अतिरिक्त उनमें एक गूढ़ साकेतिकता के दर्शन होते हैं। निराला की कविता सहज सुबोध नहीं है। इसका कारण भाषा की स्पष्टता नहीं है, भाव की गहराई—ध्वंजना का आकषण शब्दों की ध्वनि और छन्द की लय का अनुटापन भी इसका कारण है।

तुलसीदास जीवन के एक अल्पांश की बहाचित् जीवन के पट को भी नहीं, मात्र एक घटना की लेकर चला है। तुलसीदास की शैली महाकाव्योक्ति और असाधारण महत् है। इस शैली में भाषा सम्बन्धी औदार्य के साथ भावों का गाम्भीर्य भी सहायक है। तुलसीदास की महत् शैली केवल उसी भाषा

१. निराला—धररा, पृ० ३४

२. भाषाई जानकीवन्तय शास्त्री—अवतिष्ठा—जुलाई १९२४

और संस्कृतनिष्ठ पदावली में नहीं है, वह कवि के दार्शनिक व्यक्तित्व और उच्च भावों के कारण भी है।

काव्य में जब किसी गम्भीर विषय का प्रतिपादन श्रेष्ठ रीति से प्रतिभाशाली कवि द्वारा किया जाना है तब वह शैली की असाधारण महत्ता कहलाती है। तुलसीदास में इसी श्रेष्ठता और स्वाभाविकता के दर्शन होते हैं जो उसे महाकाव्य की गरिमा प्रदान करती है।

पन्त जी भाषा के प्रति सदैव सतर्क और जागरूक रहे हैं, यही कारण है कि उनकी भाषा अत्यन्त समृद्ध और सशक्त है। यह कहना अनुचित न होगा कि खड़ी बोली को व्रजभाषा जैसी मधुरता प्रदान करने में पन्त जी का प्रमुख हाथ रहा है। पन्त जी के शब्दों में “भाषा संसार का नादमय चित्र है, व्यक्तिमय स्वरूप है—यह विश्व की हृत्तन्त्री की झंकार है जिसके स्वर में वह अभिव्यक्ति पाता है।” भाषा का दायित्व महान् है और काव्यभाषा का दायित्व तो और भी अधिक हो जाता है।

पन्त जी ने अनुभूति और विचार के क्षेत्र में जिस व्यापकता का परिचय दिया है उन्हीं अनुपात में उनकी भाषा-शैली भी समुन्नत है। एक ओर हृदय की निगूँठ वेदना का लहराता सागर विवशता के स्वर में मुखरित हुआ तो दूसरी ओर मस्तिष्क का व्यापक चिन्तन गम्भीर भाषा में व्यक्त हुआ। हमारे कवि के दोनों रूप पूर्ण समृद्ध और सजीव हैं। भाषा का स्वरूप भावानुकूल होना चाहिए। पन्त जी में भावना के अनुरूप बदसली हुई भाषा के उदाहरण एक ही कविता में भी मिल जाते हैं। पन्त जी की कविता में हर्ष, उल्लास, वेदना आदि मनोभावों के सुन्दर चित्र मिलते हैं। अधिकतर हमारे कवि ने वेदना और चिन्तन की वाणी दी है। वेदना में भाषा स्वभावतः सरल और गतिशील रही—चिन्तन में गम्भीर, दार्शनिक और स्थिर। वेदना के स्वर को पन्त जी ने कितने सरल शब्दों में अभिव्यक्त किया है—

बालकों-सा ही तो मैं हूँ !
याद कर रोता हूँ अनजान;
न जाने होकर भी असहाय,
पुनः किससे करता हूँ मान !^१

भाषा का प्रवाह कितना द्रुत है, अनुभूति को शब्द सकोच में कितनी स्पष्टता के साथ अभिव्यक्त किया है।

१. पन्त—पस्तक की भूमिका, पृ० २६

२. पन्त—रश्मिकण्ठ, पृ० ३३

वेदना के अतिरिक्त कवि के जीवन में अनेक अन्य अवसर आये हैं जैसे संयोग, हर्ष, उल्लास और चिन्ता आदि के अवसर । नारी के प्रति हृदय की गहरी अनुभूति के चित्रण में पन्त जी की भाषा में नदी की लहरों के समान तरंग रहती है । ऐसे अवसरों पर कवि ने कोमलकान्त पदावली का प्रयोग किया है । तरसम शब्दों से आयोजित कोमलकान्त पदावली भाव प्रकाशन में पूर्ण समर्थ रहती है । इस प्रकार की कोमलकान्त पदावली का प्रयोग कवि ने प्रकृति-चित्रण और सौन्दर्य-वर्णन के स्थलों पर किया है ।

स्नेहमयि ! सुन्दरतामयि !
 तुम्हारे रोम रोम से, नारि !
 मुझे है स्नेह अपार,
 तुम्हारा मूढ उर ही, सुकुमारि !
 मुझे है स्वर्गागार ।^१

×

×

विपुल वरुणा-से त्रिभुवन की विविध रूपधर, भर नभ अंक,
 हम फिर क्रीड़ा कौतुक करते, छा अनन्त उर में निःशक ॥^२

कवि की भाषा का उत्कृष्ट रूप मिलता है, जो सर्वथा उदात्त के अनुकूल है । विचारारम्भक गीतों में भाषा की गम्भीरता मिलती है । इस प्रकार से पन्त ने भावों के धनुरूप भाषा की चर्चा की है । परिवर्तन कविता में दो स्पष्ट देखिए—
 प्रत्येक शब्द कवि के अन्तर को स्पष्ट करता प्रतीत होता है ।

हाय ! सब मिथ्या बात !
 आज तो सौरभ का मधुमास ।
 शिशिर में भरता सूनी साँस ॥^३

कवि के हृदय में संसार की क्षणभंगुरता के प्रति शोभ है । यह शोभ इन पवित्रों में हाय के दंभ के रूप में और 'सूनी साँस' के दुःख के रूप में प्रकट हुआ है । इसके बाद कवि की भावुकता पर विचारारम्भक विजय पा लेती है । यह परिवर्तन निष्ठुर परिवर्तन बन जाता है ।

१. पन्त—पल्लव—पृ० ११८

२. पन्त—रश्मिकण्ठ—बादन, पृ० ३२

३. पन्त—पल्लव—परिवर्तन, पृ० १४७

विपुल वासना विरुच विश्व का मानस शतदल
छान रहे तुम, फुटिल बाल-कृमि से घुस पल-पल,
तुम्ही स्वेद सिंचित संभृति के स्वर्ण शस्यदल
दल मल देते, वर्षों पल धन, बाँछित वृषिपल।
अये, सतत ध्वनि स्पंदित जगती का दिट्-मंडल
नैश मगन सा सकल
तुम्हारा ही समाधि स्थल ॥^१

भावों में पुरपाय के साथ ही भाषा किस करघट बदल गई है। विचारारमक शीतों में कवि ने शबिनवान् शब्दों का प्रयोग किया है।

महादेवी ने अपने काव्य में वियोग और पीडा की सीध अनुभूति को संगीतमय, लयवती शब्दावली में इस प्रकार स्वाभाविकता से संजोया है कि उनका काव्य गेय, संगीतारमक, प्रभावोत्पादक तथा सजीव स्वरूप धारण कर लेता है। भाव पक्ष के साथ ही उनका कलापक्ष भी ध्येष्ट है। लक्षणा, ध्वंजना, प्रतीक तथा रूपकों का प्रयोग इतना अधिक हुआ है कि वही भी खोपतान या बनाबटीपन दिखाई नहीं देता। उन्होंने प्रकृति के विराट् रूप सौन्दर्य को माना उपमाओं तथा रूपकों से सुशोभित करके स्वर मुखर किया है। महादेवी जी ने कवि के लिए वाग्विस्तार की प्रवृत्ति को त्याग्य माना है। वे चाहती हैं कि कवि विवेकपूर्ण ढंग से शब्द चयन करे और अपने भावावेग को सीमित शब्दों में व्यक्त करने का प्रयास करे।

महादेवी के काव्य में नारी सुलभ कोमलता समर्पण, मान, संकल्प, कदना, विरह, वेदना, शान्ति आदि भावों की प्रसंगानुरूप अभिव्यक्ति हुई है। उनके काव्य में बहुप्रयुक्त दीप, बर्ती, अलु, स्मित, पलक, स्वप्न आदि शब्द नारी हृदय की आन्तरिक हलचल का बोध कराते हैं। महादेवी की अतिशय आत्मनिष्ठ शैली उनकी प्रणामानुभूति के भाव संरूपों को व्यंजित करती है।

१. रूपसि तेरा घन केश पाश १^२

२. आ वसन्त रजनी १^३

आदि नारी हृदय की अभिसार प्रियता चोल रही है। महादेवी की पक्तियों में कहीं-कहीं कान्ति और आसोक झलकता है मानो उनके शब्द कवयित्री के अनन्त एवं अटूट साधना क्रम को ज्ञापित करते हैं।

१. पन्त—पल्लव—परिवर्तन, पृ० १२१-२२

२. महादेवी—नीरजा, १४४

३. वही, पृ० १३४

पंथ होने दो अपरिचित प्राण रहने दो अकेला ।
 अन्य होंगे चरण हारे,
 और हैं जो लीटते, दे शूल को संकल्प सारे,
 दुखव्रती निर्माण-उन्मद,
 यह अमरता नापते पद,
 बाध देंगे अंक संगृति से तिमिर में स्वर्ण वेला ।^१

महादेवी ने भी विषयानुरूप भाषा का प्रयोग किया है जिससे उनकी भाषा उत्कृष्ट भाषा-शैली के अन्तर्गत आती है ।

गुणों के आधार पर

उदात्त भाषा या उत्कृष्ट भाषा गुणों से युक्त होती है । छायावादी कविता में माधुर्य, ओज और प्रसाद इन गुणों का यथोचित समावेश हुआ है ।

माधुर्य गुण—उस गुण का नाम है जो चित्त को प्रसन्न तथा द्रव्यभूत कर देता है । सयोग शृंगार से करुण में, करुण से विप्रलम्भ में तथा विप्रलम्भ से शान्त में इस गुण की अधिकाधिक अनुभूति मानी गयी है । ट, ठ, ड, ढ को छोड़कर क से म तक के वर्ण ड, ख, ण, न, म से युक्त वर्ण लृप्ति और ण, समास का अभाव या अल्प समास के पद और कोमल मधुर रचना माधुर्य गुण के मूल हैं ।^२ इस कोटि की रचनाएं छायावाद के अन्तर्गत मिल जाती हैं ।

बिन्दु में थी तुम सिंधु अनन्त,
 एक सुर में समस्त सगीत,
 एक कलिका में अखिल वसन्त,
 घरा में थी तुम स्वर्ग पुनीत ॥^३

महादेवी के गीतों में कोमल भावों की ध्वजना हुई है अतः वे माधुर्य गुणों से युक्त हैं । भाव की गति के अनुकूल शब्द भी गतिशील दिखाई देते हैं ।

मिहूर-सिहूर उठता सरिता-उर,
 छुल छुल पड़ते सुमन मुघा-भर,
 मचल मचल आते पल फिर फिर,
 सुन त्रिष की पदचाप हो गई पुलकित यह अवनो ।^४

१. महादेवी—दीर्घांश—मौल सख्या २, पृ० ७१

२. रामरहित मित्र—वाक्यदर्शन, पृ० ३१३

३. वल्लभ—वसन्त, पृ० १६

४. महादेवी—मासा, पृ० १३४ नीरसा

यही शब्दों की पुनरावृत्ति से प्रिय के आगमन के उत्साह की मधुर व्यंजना की गई है।

याद आया उपवन,
विदेह बा, प्रथम स्नेह का ललानराल मिलन
नयनों का, नयनों से गोरन-प्रिय सम्भाषण—
पसकों का नव पलकों पर प्रथमोत्थान—पतन ॥^१

कामायनी में भी इस प्रकार के अनेक माधुर्यगुण युक्त स्थल हैं—

कुसुमित कुजों में वे पुनर्कित
प्रेमालिङ्गन हुए विलीन, ।
मौन हुई हैं मूर्च्छित तानें
और न सुन पड़ती अब यौन ॥^२

ओजगुण—वह गुण है जिसमें मन स्फूर्त एवं तेजोमय हो जाता है। ओज-गुण से युक्त रस के आस्वादन से चित्त दीप्त हो उठता है, उसमें आवेग उत्पन्न हो जाता है। ओजगुण का जन्मः वीर से वीभत्स में और वीभत्स से रौद्र में आधिक्य होता है। डॉ० नगेन्द्र के अनुसार, “भारतीय काव्य के ओजगुण एवं गौडीया रीति में उदात्त के शैली पक्ष की ‘अप्रत्यक्ष विवक्षा’ मिलती है।”^३ ओजगुण का अर्थ है तेज, प्रताप या दीप्ति। यह वह गुण है जो मन में उत्साह, वीरता आवेश आदि को उत्पन्न करता है। भरत का मत है कि समास युक्त, किन्तु श्रवण सुख एवं अर्थगाम्भीर्य युक्त पदावली ओजमयी होती है। दण्डी के अनुसार समास बहुला पदावली ओजगुण से युक्त होती है। वामन के अनुसार संयुक्ताक्षरो का संयोग एवं अर्थ की प्रौढ़ता ओज के लिए आवश्यक है। ओज की निष्पत्ति के लिए (कवर्ग-चवर्ग) आदि वर्गों के प्रथम एवं तृतीय अक्षर संयुक्त होने चाहिए और ट, ठ, ड, ढ, ञ, र, प आदि वर्गों का प्रयोग होना चाहिए।^४

भरत एवं वामन दोनों ने ओजगुण में अर्थ-गाम्भीर्य या अर्थ की प्रौढ़ता पर बल दिया है। यह उचित भी है। क्योंकि जो कवि मात्र वर्ण-विन्यास पर दृष्टि रख मूर्धन्याक्षरो की ठेठ पेल में पसीना बहाते हैं, वे उदात्त की अपेक्षा अभिहस्य की ही सृष्टि करते हैं। विराट् या उदात्त चित्रण व्यंजन संगीत

१. निराला—अपरा, पृ० ३५

२. प्रताप—कामायनी, पृ० १०

३. डॉ० नगेन्द्र—काव्य में उदात्त तत्त्व, पृ० १४

४. भारद्वाज—रायदत्त—काव्यशास्त्र की रूपरेखा, पृ० ११-१६

प्रधान ही हो इसका कुछ भी अर्थ नहीं हो सकता ।^१ मायुर्ग एवं आनन्द गुण में प्रयुक्त पदावली का भी औदात्य से विरोध नहीं, अनिवार्यता तो अर्थ गाम्भीर्य या प्रौढता की है ।

छायावादी कवियों ने अपने काव्य में इन गुणों का विषय के अनुरूप प्रयोग किया है ।

२ उद्दाम ।

जपार कामनाओं के प्राण !
बाधारहित विराट !
ऐ विप्लव के प्लावन !
सावन घोर गगन के
ऐ सज्जाद !

× × ×
वज्र-घोष से ऐ प्रवण्ड !
आतंक जमाने वाले !
कम्पित जंगम-नीड विह्वल
ऐ न व्यथा जाने वाले ॥^२

पंत के काव्य में भी यत्न-तल ओज गुणों की अभिव्यक्ति हुई है—

बजा लोहे के दन्त कठोर
नधानी हिंसा जिह्वा लोल,
भृशुटि के कुडल बक मरीर
कुहंकता अध रोष फन धोल ।

× ×
बहा नर शोणित मूमलधार,
हंड मुडों की कर चौडार,
प्रलय धन सा धिर भीमार
गरजता है दिगन्त सहार ।
छेड घर जस्तों की मनहार
महाभारत गाना संभार ॥^३

१. पन्थ—छायावाद पुनर्मूल्यांकन, पृ० १०४

२. निपाता—परिमल, पृ० १३३-१३८

३. पन्थ—पन्थविनी, पृ० १२३

इसी भांति महादेवी में जहाँ साहस और आत्मविश्वास है वहाँ भाषा में भी ओज दिखाई पड़ता है—

दुखव्रती निर्माण उन्मद, यह अमरता नापते पद ।

बाँध देंगे अंक-संगृति से तिमिर में स्वर्ण बेला ।^१

यहाँ संयुक्त वर्णों के प्रयोग से भावानुकूल ओज की सृष्टि की गई है जो कि उदात्त की कीटि में आती है ।

प्रसाद गुण—यह गुण चित्त में शीघ्र व्याप्त हो जाता है । सभी रसों में सरल, सुबोध शब्द योजना के आधार पर इसकी प्रतीति होती है ।

वह तोड़ती पत्थर
देखा उसे मैंने हलाहावाद के पथ पर—
वह तोड़ती पत्थर

×

×

चढ़ रही थी धूप,
गमियों के दिन,
दिवा का समतमाता रूप,
उठी झुलसाती हुई लू,
रुई ज्यो जलती हुई भू,
गदं चिनगी छा गई,
प्रायः हुई दुपहर,
वह तोड़ती पत्थर ॥^२

पन्त के काव्य में भी यह गुण पर्याप्त मिलता है—

घूलभरे, घुंघराले, काले,
भय्या को प्रिय मेरे बाल
माता के चिर चुम्बित मेरे
गोरे, गोरे - सस्मित गाल ॥^३

इस प्रकार से निष्कर्ष रूप से कह सकते हैं कि माधुर्य, ओज तथा प्रसाद गुणों

१. महादेवी—दीपशिखा ७१

२. निराला—अनामिका, पृ० ८०

३. पत—पस्तक, पृ० १४१

की उपलब्धि छायावादी साहित्य में मधेष्ट मात्रा में होती है जो कि उदात्त भाषा के लिए आवश्यक है।

उदात्त काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष में वर्ण-विन्यास एवं गुण के अनन्तर शब्द प्रयोग विवेच्य है। माना रूप व्यापारात्मक जगत् पदार्थ रूप में ही ग्राह्य एवं अभिव्यज्य हो पाता है। अन्य कलाओं के उपकरण, रंग रेखा ध्वनि आदि भी शब्द के माध्यम से व्याख्येय हैं। शब्द माध्यम ही नहीं, विचार एवं भाव अपवा बोध मात्र का आधार होते हैं, अतः समृद्ध शब्द भण्डार का अर्थ है समृद्ध भाव बोध। उदात्त काव्य के रचयिता का शब्द भण्डार समृद्ध होना चाहिए।

प्रसाद की भाषा पर समग्र दृष्टि से विचार करने पर शब्द समूह सम्बन्धी पहला महत्वपूर्ण तथ्य यह सामने आता है कि उन्होंने अपने युग की साहित्यिक भाषा के सामान्य प्रवाह को अपनाते हुए अपनी भाषा में सस्कृत के तत्सम शब्दों का पर्याप्त व्यवहार किया है।

जहां एक ओर सस्कृत भाषा की पदावली के प्रति इतना मोह है, वहां दूसरी ओर अंग्रेजी, उर्दू आदि भाषाओं के सैकड़ों शब्दों का स्वच्छन्द व्यवहार किया है। प्रसाद ने अनेक देशज शब्दों का भी प्रयोग किया है। कुछ खड़ी बोली में प्रचलित हैं कुछ अर्द्ध प्रचलित या अप्रचलित। संस्कृत व अंग्रेजी के अपभ्रष्ट रूप भी उनमें मिलेंगे। जैसे पुरनिमा^१ बरबत्तो रही^२ आदि।

प्रसाद के काव्य में कहीं-कहीं बनारसी प्रयोग भी अपनी झलक दिखा जाते हैं।

१. रहा चन्द्रिका निधि गम्भीर।

२. दीन पोत का मरण रहा।

३. क्षणभर रहा उजाला मे।

४. चुपचाप बरजती रही खड़ी।

५. कितने कष्ट सहै हो।^३

इसी प्रकार से अजभाषा के भी कुछ शब्द पर्याप्त होंगे—१. गैल, २. लसै, ३. मनो^४ आदि।

छायावादी कविता में सस्कृत के प्रचलित-अप्रचलित शब्दों का प्रयोग तो हुआ ही है, इस काव्यधारा के शाब्दिक प्रयोगों को इतर भाषाओं ने भी:

१. प्रसाद—आसु, पृ० ३३

२. प्रसाद—कामायनी, पृ० ६६

३. वही, पृ० १७, १६, ३२, ६६, १४४

४. वही, पृ० ५८

पर्याप्त मात्रा में प्रभावित किया है। अंग्रेजी, उर्दू, फारसी तथा बंगला आदि भाषाओं के शब्द चयन सम्बन्धी प्रभाव को देखा जा सकता है।

अंग्रेजी-प्रभाव

१. लिखा मिशन को भी ^१	(मिशन)
२. माया स्टीमर ^२	(स्टीमर)
३. जगा देती हो तड़ित प्रवाह ^३	(इलैक्ट्रिक करंट)
४. गाती हो निस्तल के गान ^४	(डीप)
५. जाती नव जीवन बरसा ^५	(न्यू लाइफ)

उर्दू फारसी का प्रभाव

१. किन्तु नजर भर देख न पाया।^६
२. भसा के परदो के पार^७

बंगला का प्रभाव

१. कनक छाया में जबकि सकाल^८
सिहर उठती, जीवन है भार।^९

इसके अतिरिक्त सजल, शत शत, राशि, शशि आदि शब्दों का जो प्रयोग छायावादी कविता में प्रचुर मात्रा में पाया जाता है।

ग्रामीण शब्दों का प्रयोग

१. ताशों की पाति घनी रे।^{१०}
२. न हो भीड़ का जब रेला।^{११}

१. निराला—अनामिका, पृ० १७२
२. वही, पृ० १७६
३. निराला—गोविंदा, पृ० ३६
४. पल्ल—परलव, पृ० २२
५. महादेवी—ग्रामा, पृ० ८६
६. निराला—अनामिका, पृ० ३४
७. महादेवी—ग्रामा, पृ० १४
८. पल्ल—परलव, पृ० ३३
९. वही, पृ० ७७
१०. प्रसाद—सहर, पृ० १४
११. प्रसाद—झरना, पृ० १८

३. संभालो जीवन गेयनहार ।^१
४. यह नैया मेरे मन की ।^२
५. बिरह में है दुखेला ।^३

छायावादी कवियों का शब्द भण्डार अत्यन्त व्यापक एवं समृद्ध है जो उदात्त काव्य के लिए पर्याप्त सहायक है ।

उदात्त भाषा में शब्द का सम्यक् ज्ञान होना चाहिए । किन्तु उदात्त बताने के लिये लोकोत्तर अर्थ की अभिव्यक्ति के लिए प्रयोग द्वारा भाषा को नयी अर्थ भूमि का साहचर्य देना है । इन प्रकार भाषा को समृद्ध बनाया है । छायावादी कवियों ने भाषा को पहले से अधिक समृद्ध बनाया है । इसका कारण था कि उनका शब्द भण्डार विशाल था और उन्होंने शब्दों की अन्तरात्मा का परिचय प्राप्त किया था । “शब्द की आत्मा के ज्ञान का अर्थ है कि उनका उचित स्थान पर उपयुक्त रीति से प्रयोग होना चाहिए ।” एक ही अर्थ के वाचक अनेक शब्द हो सकते हैं । उनमें से किस जगह कौन अर्थ धमत्कार को घड़ाने वाला होगा, यह जानना ही काव्य कौशल है । पर्यायवाची शब्द समानार्थी होते हुए भी अपनी विशिष्टताओं से युक्त होते हैं ।

पद्य को शब्दों की अन्तरात्मा का ज्ञान बहुत अधिक है, इसी कारण उनका प्रत्येक शब्द जो कहा जड़ दिया गया है उसका स्थान वही पर निश्चित रहेगा । इसके लिए हमें कवि के ही विचार पर मनन करना उचित होगा—

“कविता के लिए चित्रभाषा की आवश्यकता पड़ती है । उसके शब्द सत्वर होने चाहिए, जो बोलते हो, जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में आँसुओं के सामने चित्रित कर सकें, जो शंकार में चित्र और चित्र में शंकार हो ।”^४

अहे विश्व अभिनय के नायक
अखिल सृष्टि के सूत्रधार ।
उर उर की कम्पन में व्यापक
ऐ त्रिभुवन के मनोविकार ।^५

१. निराला—परिमल, पृ० ३०
२. प्रसाद—आम्र, पृ० ४२
३. महादेवी—दीपशिखा—गीत २
४. शम्भूनाथ सिंह—छायावाद—पृ० ३३६
५. पन्त—पल्लव—पृ० ३०
६. बही, पृ०, ८२

उन चरण में नायक, मूतधार, मनोविकार आदि शब्दों का सामिप्राय एवं सुन्दर प्रयोग हुआ है।

निराला ने अभिसार के आनन्द से उत्फुल्ल कान्तिमती स्त्री तथा अपनी कुमारी पुत्री के लिए सामिप्राय शब्दों का प्रयोग किया है, जो अनुचित है।

प्रसाद ने अधिकतर सामिप्राय व्यंजक शब्दों का प्रयोग किया है।

ठहर भर आँखों देख नथी, भूमिका अपनी रंगमयी,
अखिल को सधुता आई बन, समय का सुन्दर धातापन।
देखने को अदृष्ट नर्तन।^१

इसमें भूमिका, रंगमयी और अदृष्ट नर्तन का प्रयोग सामिप्राय है।

उत्कृष्ट भाषा-शैली एवं शब्द सौन्दर्य

छायावाद की भाषा मात्र चित्रण्यी ही नहीं अपितु वह नवीन अन्तः-सौन्दर्य से प्रेरित है।

छायावादी काव्य की व्यापक सौन्दर्य चेतना देखकर इसे कुछ लोग सौन्दर्यवादी काव्य भी कहते हैं। इन कवियों ने सौन्दर्य को बड़ा ऊँचा महत्व दिया। पन्त जी की सौन्दर्य चेतना एक परिमार्जित कला साधना की चेतना है। पन्त के आरम्भिक काव्य में उनका सौन्दर्य प्रेम अधिक मुखर है। प्रसाद का सौन्दर्य प्रकृति में प्रसारित होकर भी नारी में रूपायित हुआ है। पन्त का सौन्दर्य नारी में ही न अटकर उसके बाहर प्रकृति और सुदृढ़ मानव संवेदनाओं एवं आन्तरिक भाव जगत् तक तरंगामित रहता है। निराला का सौन्दर्य भाव आत्मस्थ है। उनकी आत्मा स्वयं इस सौन्दर्य का मूल है जो प्रकृति पर प्रकटायित और प्रतिबिम्बित होता रहता है। इतना होते भी उन्होंने सत्य और शिव को भुलाया या तिरस्कृत नहीं किया है। इनकी दृष्टि में उच्च सौन्दर्य सत्य और शिव दोनों ही हैं। पन्त जी का कथन है—

“वही प्रज्ञा का सत्य स्वरूप
हृदय में बनता प्रणय अपार
सौचनों में लावण्य अनूप
लोक सेवा में शिव-अविकार।”^२

१. प्रसाद—लहर, पृ० २२

२. पन्त—पस्तक—परिवर्तन, पृ० ११८

कामायनी में लज्जा अपने जो चपल सौन्दर्य की पात्री बहती हुई उसका निरूपण करती है—

मंगल कुंकुम की थी जिसमें
निघरी हो ऊपा की साली ।

× × ×

हो नयनों का कल्याण बना
आनन्द सुषम सा-विभक्ता हो ।
जिसमें दुःख सुख मिलकर मन के
उत्साह आनन्द मनाते हों, ।
उज्ज्वल वरदान चेतना का
सौन्दर्य जिसे सब कहते हैं,
जिसमें अनन्त अभिलाषा के
सपने सब जगते रहते हैं, ॥'

इस प्रकार कवियों का सौन्दर्य कल्याण और सब से विरहित भावुक कल्पना के लोक का विहारी नहीं है । अपने उच्चातिउच्च रूप में सर्वातिशायी होकर भी अपने भीतर जीवन के समस्त उन्नयनकारी सरस और श्रेय तत्त्वों को समाविष्ट किए हुए है । इस सौन्दर्य में सामान्य देह रूप मन और आत्मा के स्तर पर अनुभूत ऊँचे से ऊँचा भावित और आत्मीय सौन्दर्य बोध समाया हुआ है । छायावादी काव्यों में नारी रूप और उसके अंगों का जो नख-शिख वर्णन हुआ है वह अप्रतिभ है । पन्त जी ने अपनी कविताओं में मित्र बालिकाओं के जो रूप चित्र उतारे हैं वे भी अन्तर्बाह्य सौन्दर्य की दृष्टि से अछूते हैं ।

छायावादी कवि अन्तः सौन्दर्यवादी अथवा सूक्ष्म मर्मग्राही कलाकार है । अपने आन्तरिक सौन्दर्याभिव्यंजन के अभियान में कवि स्थूल आवरणों को चीरकर वस्तुओं के भीतर प्रविष्ट कर जाता है ।

छायावादी कवियों की दृष्टि भी सौन्दर्य के प्रति बहुत सूक्ष्म थी । उन्होंने कालिदास की भाँति सौन्दर्य का मासल वर्णन भी किया है । वे 'रूप' की 'अरूपता' और 'अरूप' की 'सरूपता' दोनों से ही परिचित थे ।

मूर्त के लिए अपूर्त देने में उनका लक्ष्य स्थूल में छिपे सूक्ष्म अर्थ को उभारना है ।

चन्द्र की विश्राम राका बालिका सी कान्त
विजयिनी सी दीखती तुम माधुरी सी शान्त ।^१

चांदनी और माधुरी नारी व्यक्तित्व के सूक्ष्म पक्ष की व्यंजना करती है। यहाँ सौन्दर्य अपने विशुद्ध रूप में व्यंजित हुआ है। वासना या काम की गन्ध भी नहीं, फिर भी पावनता माधुर्य आदि गुणों से युक्त होकर मनमोहक है।

कामायनी में श्रद्धा के रूपवर्णन में प्रसाद भी ने सौन्दर्य के सभी स्तरों को आलोकित किया है। ऐन्द्रियता से लेकर सूक्ष्म आत्म स्तर तक कवि की दृष्टि रही है—

झुक चली सन्नीह वह सुकुमारता के भार ।^१

निराला की 'जूही की कली' कविता में इसी पद्धति का विलम्बित रूप अपनाया गया है। वहाँ प्रस्तुत 'जूही की कली' का अप्रस्तुत नारी रूप ही विशदता से व्याख्यात हुआ है। उसके भीतर से जूही की कली की समस्त मुद्राएँ अभिव्यक्त की गई हैं—

विजन वन-बल्लरी पर
सोती थी सुहाग भरी-स्नेह-स्वप्न-मग्न—
अमल कोमल तनु तरुणी जूही की कली,
दृग बन्द किए, शिथिल, पल्लव में ।^२

महादेवी जी का प्रसिद्ध गीत 'मैं नीर भरी दुःख की बदली' इसी रीति के अन्तर्गत है।

मैं को बदलीकहने के बाद कही-कही 'क्षितिज भूकूटी' जैसे पद भले ही प्रस्तुत-अप्रस्तुत दोनों ही पक्षों को अभिहित कर दें, पर पूरा गीत बदली की स्थितियों को ही लेकर चला है—

विस्तृत नम का कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,
परिचय इतना, इतिहास यही
उमड़ी कल थी मिट आज चली ।^३

१. प्रसाद—कामायनी—पृ० १०१

२. वही, पृ० १७१

३. निराला—परिमल—१७१

४. महादेवी वर्मा—साम्प्रणीत—पृष्ठ ४६

पन्त की बादल कविता का यह अंश भी 'अप्रस्तुत' चित्रण के माध्यम से बादल की स्थिति को द्योतित करता है। इन चित्रों में प्रस्तुत प्रमुख है या अप्रस्तुत ? किसका प्रभाव पाठक के मन पर अन्ततः अंकित होता है ? पूर्व संस्कारों के आलोचक कहते हैं कि यह पाश्चात्य प्रभाव है और यहाँ सौन्दर्यानुभूति से आगे बढ़कर रसानुभूति तो 'प्रस्तुत' की संवेदना पर ही आधारित होती है। यहाँ प्रस्तुत स्वयं एक विशदीकृत 'अप्रस्तुत' के प्रकाश में विलीन हो जाता है।

इस युग की एक प्रमुख प्रवृत्ति सौन्दर्यानुभूति की है। छायावादी कवियों का सौन्दर्य बोध उनकी आत्मा का विषय था। उनकी अभिव्यक्ति उनकी अन्तर्दृष्टि का परिणाम। अतः उन्होंने सौन्दर्य की आत्मा तक पहुँचने का प्रयास किया। उनका सौन्दर्य चित्रण भाव प्रधान था, वस्तु प्रधान नहीं। यह सौन्दर्य चित्रण निर्जीव अथवा शारीरिक नहीं था विस्मयजनित भाव प्रवणता और चमत्कार के कारण उसमें नवीनता और प्रभावोत्पादकता आ गयी। साथ ही उनकी सौन्दर्य भूमि का भी विस्तार हुआ। उनकी दृष्टि पहले मानव सौन्दर्य तक ही सीमित थी किन्तु अब उनका ध्यान प्रकृति और जीवन के नाना रूपों पर भी गया। प्रकृति के सुन्दर और मधुर रूपों का चित्रण तो इन कवियों ने किया ही, साथ ही उसके भीषण और कठोर रूपों का भी अंकन किया।

दूसरे के भाव लेकर प्रायः सब कवियों ने कविताएँ लिखी हैं। परन्तु वहाँ हर एक कवि ने दूसरे के भाव पर विजय प्राप्त करने की, उससे बढ़कर अपना कोई विशेष चमत्कार दिखलाने की चेष्टा की है। पन्त जी में यह बात बहुत कम है। कहीं-कहीं तो दूसरे के भावों को बदलकर उसमें कुछ अपना हिस्सा मिलाकर, चमत्कार दिखलाने में इन्हें अच्छी सफलता प्राप्त हुई है परन्तु अधिकांश स्थलों में सुन्दर से सुन्दर भावों को इन्होंने बुरी तरह नष्ट कर डाला है। यह केवल इसलिए कि भावों के सौन्दर्य पर इतना ध्यान नहीं देते, जितना शब्दों के सौन्दर्य पर।^१

महादेवी ने दीपशिखा की भूमिका में लिखा है—“कला का सत्य जीवन की परिधि में सौन्दर्य के माध्यम द्वारा व्यक्त असंख्य सत्य है।”

महादेवी ने मुख्यतः रूपा, सन्ध्या और रात्रि के ही चित्र अंकित किये हैं। इन चित्रों में भिन्नता इतनी है कि कोई भी एक-दूसरे से मिलता नहीं है। सन्ध्या का चित्र देखिए—

गुलालों से रवि का पथ लीप,
जला पश्चिम में पहला दीप
विहंसती सन्ध्या मरी सुहाग,
दृशों से झरता स्वर्ण पराग
उसे तम की बढ एक झकोर
उड़ा कर ले जाती किस ओर ?
× × ×
अथक सुपमा का सूत्रन विनाश,
यही क्या जग का श्वासोच्छ्वास ?^१

लोजायनस की यह उचित सत्य प्रतीत होनी है "सुन्दर शब्द ही वास्तव में विचार को विशेष प्रकार का आलोक प्रदान करते हैं।" उदात्त भाषा में शब्द-सौन्दर्य का होना आवश्यक है।

अलंकार

शब्द-विन्यास कथन भंगिमा एवं अभिव्यक्ति के विशेष प्रकार के रूप में उदात्त के शिल्प पक्ष में अलंकारों का प्रयोग विचारणीय है। कुछ भारतीय विद्वान् तो अलंकार को काव्य की आत्मा या विच्छेदक गुण मानते रहे हैं। परन्तु साधन रूप में काव्य में दीप्ति, आह्लादकता, सजीवता, सौन्दर्य आदि के साधन होने में अलंकारों का प्रयोग आज भी मान्य है।^१ अलंकार-प्रयोग की सफलता, औचित्य अथवा भावानुरूपता एवं सहजता में है। भव्य से भव्य अलंकार भी उसी स्थिति में उदात्त का पोषक हो सकता है जब उसका प्रयोग स्थान, परिस्थिति, रीति और उद्देश्य के अनुकूल हो। साथ ही इस बात पर भी किसी का ध्यान जाये कि यह अलंकार है।^२ औचित्य के लिए यह भी महत्त्वपूर्ण है कि प्रयुक्त अलंकार बहुसंख्यक नहीं होने चाहिए। इससे रचि के अभाव और शैली के वैषम्य का निदर्शन होता है।^३

छायावादी काव्य में ऐसे अनेक पाश्चात्य अलंकारों का प्रयोग मिलता है जिनकी चर्चा लोजायनस ने उदात्त के सन्दर्भ में की है।

मानवीकरण

मानवीकरण छायावादी कवियों का प्रिय अलंकार है। यद्यपि जड़ पदार्थों

१. महादेवी—यामा—रविम, पृ० ७४

२. गुप्त—गणपतिचन्द्र—साहित्यविज्ञान, पृ० २७४

३. डॉ० नगेन्द्र—काव्य में उदात्त भाषा, पृ० १४

४. रुचण—दृष्टि—श्रीक साहित्य शास्त्र, पृ० ११२

को मानवीय रूप देने की प्रवृत्ति कालिदास आदि संस्कृत कवियों में भी अप्राप्य नहीं तथापि छायावादी कवियों द्वारा पाश्चात्य 'परसानिफिकेशन' अलंकार के आधार पर इसका आलंकारिक रूप में प्रयोग इसे काव्य की अभिव्यजना नूतन र्चचिद्र्य के उत्पादन में समर्थ एक रमणीय प्रसाधन का रूप प्रदान कर देता है। निर्जीव एवं जड़ पदार्थों अथवा अमूर्त विषयों पर मानवीय क्रिया-व्यापारों अथवा चेतना का आरोप करना ही मानवीकरण कहलता है।^१ क्रूजर नामक पाश्चात्य आलोचक ने इसे "विशिष्ट प्रकार का सादृश्य-विधान कहा है।"^२

मानवीकरण की उपर्युक्त परिभाषा से स्पष्ट है कि इसके दो सभ्य रूप हैं—१. निर्जीव पदार्थों पर मानवीय भावनाओं का आरोप, २. अमूर्त विषयों को मानवीय रूपाकार प्रदान करना।

छायावाद में मानवीकरण अलंकार की स्वतन्त्र एवं विशुद्ध रूप में योजना विरल ही है। इन कवियों ने प्रकृति अथवा अमूर्त वस्तुओं के मानवीकरण तक ही सीमित न रहकर वष्य का स्पष्ट बिम्ब अंकित करने का भी प्रयत्न किया। इन कवियों ने जहाँ इस अलंकार का संयोजन किया, वहाँ प्रायः बिम्बोत्पादन के प्रति भी इनका विशेष आग्रह रहा है। छायावादी कवि जीवनोद्भूत एवं आत्मसजग है अतएव जीवन के उद्रेक एवं आत्मसजगता के इस प्रवाह में वह समस्त दृश्य ससार को समेट चला है। प्रकृति को अपने से भिन्न अलग खड़ी मानकर उसमें अपने को डुबाने की अपेक्षा उसमें अपने ही चेतना प्रवाह में उसे भी मिला लिया जो निश्चय ही उदात्त के सर्वाधिक अनुकूल है। 'सरना' कविता में किरण को एक मानवी के रूप में सम्बोधित कर प्रश्न पूछे गये हैं—

“किरण तुम क्यों दिखरी हो आज
रगी हो तुम किसके अनुराग,
स्वर्ण-सरसिज किजल्क समान
उठाती हो परमाणु पराग।”

लहर के एक गीत की वनितया भी इसी कोटि में आती हैं—

ले चल वहाँ भुलावा देकर, मेरे नाविक ! धीरे-धीरे ।
जिस निजंन में सागर लहरी

१२
charac-

२. Kruzer James R.—Elements of Poetry, p. 100
Personification is a special form of comparison.

१. प्रवाद—सरना, पृ० १४

अम्बर के कानों में गहरी—
निश्चल प्रेम-कथा कहती हो,
तज कोलाहल की अवनी रे ।^१

प्रसाद ने आसू में प्रकृति के विषम एवं मानव विरोधी रूपों को भी सामने किया है—

अधकाश असीम सुखों से
आकाश तरंग बनाता ।
हँसता सा छायापथ में
नश्वर समाज दिखाता ॥
नीचे विपुला घरणी है
दुख भार बहन सी करती
अपने छारे आँसू से
करणा सागर को भरती ॥^२

प्रसाद ने कामायनी में भी अनेक स्थलों पर प्रकृति का मानवीकरण बड़े सुन्दर रूप में उपस्थित किया है—

“अंचल लटकाती निशीथिनी
अपना ध्योत्सनाशाली ।
जिसकी छाया में सुख पायें
सृष्टि वेदना वाली ॥
उच्च शैल शृंगों पर हँसती
प्रकृति चबला वाला ।
धवल हँती बिखराती अपनी
फैला मधुर उजाला ॥”^३

×

×

×

सृष्टि हँसने लगी आँखों में छिला अनुराग,
राग-रंजित चन्द्रिका थी, उड़ा सुमन पराग ॥^४

१. प्रसाद—सदर, पृ० १४

२. वही—आँसू, पृ० ४८

३. वही—कामायनी—कर्म सूर्य, पृ० १२७

४. वही—ध्योत्सना सूर्य, पृ० ६६

छायावादी काव्य में प्रकृति का यह चेतनारोपित या मानवीकृत रूप कभी-कभी जीवन जगत् के सूक्ष्म तथ्यों की एक विराट् पृष्ठभूमि में बड़ी ही सुन्दर झांकी उपस्थित करता है—

युगो की चट्टानों पर सृष्टि
डाल पद चिह्न चली गंभीर ।
देव, गंधर्व, असुर की पंक्ति
अनुसरण करती उसे अधीर ॥^१

महाप्राण निराला ने 'सन्ध्या सुन्दरी', 'यमुना के प्रति' एवं 'जुही की कली' शीर्षक कविताओं में इसका अच्छा उपयोग किया है। अपनी 'ज्येष्ठ' कविता में कवि ने 'ज्येष्ठ' को व्यक्तित्व रूप प्रदान किया है—

चराचर के हे निदंय सास ।
सृष्टि भर के व्याकुल आह्वान ।
अंचल विश्वास ।
सृष्टि भर के शंकित अवसान
दीर्घ निश्वास
देते है हम तुम्हे प्रेम आमन्त्रण,
आओ जीवन-शमन बन्धु जीवन-धन ॥^२

प्रकृति में अप्सरा एवं परियों का वर्णन करने वाले महाकवि पन्त को तो प्रकृति में दर्शन तथा चेतना की अनुभूति हुई है। पन्त कभी 'छाया' से कहते हैं—

हे सखि इस पावन अंचल से
भुझको भी निज मुक्त ढँककर,
अपनी विस्मृत सुखद गोद में
मोने दो सुख से क्षण भर ॥^३

सुथी महादेवी को प्रकृति सदैव सचेतन रूप में उपस्थित हुई है। वह हंसती है, रोती है, मिलनाभिसार करती तथा वियोगिनी की तरह आसू बहाती है। उनका एक चित्र देखिए—

१. प्रसाद—शमापनी—पद्य स्रव, पृ० ६४

२. निराला—अनामिका—ज्येष्ठ, पृ० १२

३. पन्त—छाया—पुस्तक, पृ० ११२

नव इन्द्र धनुष सा चीर महावर अंजन ले,
अलि गुजित भोलित पकज नूपुर स्नभुन ले,
फिर आयी मानने साझ मे वेसुध मानी नही ॥^१

‘प्रकृति का विराट् सचेतन रूप निम्न पंक्तियों में अलिखित है—

रूपति तेरा धन केशपाश
श्यामल श्यामल कोमल-कोमल,
लहराता सुरमित केश-पाश ॥^२

प्रसाद जी के मानवीकृत रूप में तटस्थता होती है। कवि प्रकृति के उपकरणों पर व्यक्तित्व का आरोप कर उनके भाव व्यापारों का इस प्रकार वर्णन करता है कि उसका निजी व्यक्तित्व पृथक् रह जाता है। पन्त जी के इन वर्णनों में तादात्म्य की प्रतीति होती है। निराला जी प्रसाद से अधिक प्रकृति से प्रभावित प्रतीत होते हैं।

विशेषण-विपर्यय

छायावादी कवियों को पाश्चात्य अलंकारों में से मानवीकरण तथा विशेषण-विपर्यय इन दो अलंकारों ने विशेष रूप से आकर्षित किया। इनमें से भी विशेषण-विपर्यय विशेष रूप से प्रिय रहा है। इसमें विशेषण का न्यास उसके विशेष्य से हटाकर उसी (विशेष्य) से सम्बद्ध किसी अन्य संज्ञा के समीप कर दिया जाता है। विशेषण का यह चमत्कार पूर्व प्रयोग कृतक की दृष्टि में ‘विशेषण वक्रता’ के अन्तर्गत आया। इसके मूल में भी लक्षणा का व्यापार रहता है। छायावाद में विशेषण के वैचित्र्यपूर्ण प्रयोगों का प्राचुर्य है। इस काव्य की अभिव्यञ्जना कलागत प्रौढ़ि के साथ-साथ विशेषण विपर्यय की योजना में भी उत्तरोत्तर वृद्धि होती गई है।

१. महादेवी—यामा, पृ० १५३

२. वही—नोरजा, पृ० १४४

३. G. C. Rosser : English Literary Appreciation, p. 159

Transferred Epithet—Descriptive words taken from their Noun to which it logically belongs and placed. Next to another closely associated with the first Noun. The man raised a suspicious eyebrow.

४. आचार्य विश्वेश्वर—हिन्दी बन्नीस्तजीवितम्—व्याख्या—प्रयोगशेष करिष्य १६ वृत्ति, पृ० ७२

कविता के ये शब्दबंध और नाद सौन्दर्य अपने आप अपने भावों को अभिव्यक्त कर रहे हैं। डॉ० नगेन्द्र के अनुसार "भाषा को समृद्ध करने का यह इतना सुन्दर साधन है कि प्रत्येक भाषा शिल्पी अनिवार्यतः इसका जाने-अनजाने में प्रयोग करता है।"^१ ऐसे शब्दों के प्रयोग से भाषा में रमणीयता, चित्रगुण तथा गति का स्वाभाविक रूप में समावेश हो जाता है। छायावादी कवियों ने इस अलंकार को पाश्चात्य अलंकार अथवा अंग्रेजी की कविता से ग्रहण किया है।

उदात्त के पोषक सादृश्यमूलक अलंकारों में उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, अतिशयोक्ति, व्यतिरेक एवं उल्लेख प्रमुख हैं।^२

उपमा इन सब सादृश्यमूलक अलंकारों का भी प्राण है क्योंकि स्वतः सादृश्य है। सम्पूर्ण भारतीय साहित्य और कला की दृष्टि अपने सौन्दर्य बोध के लिए सादृश्य का आशय ग्रहण करती है।^३

हिल्लोल-भरा हो ऋतुपति का
 गोधूली की-सी ममता हो,
 जागरण प्रातः-सा हसता हो,
 जिसमें मध्याह्न निखरता हो।^४
 नीचे जलधर दीड रहे थे
 सुन्दर सुरघनु माला पहने
 कुंजर कलम सदृश इठलाते
 चमकते चपला के गहने ॥^५

निराला ने विधवा के लिए अमूर्त मूर्त उपमाओं का जो भव्य प्रयोग किया है वह अत्यन्त अनूठा है। उपमाओं की भव्य माला विरोध कर निराला ने विधवा को भेंट की है—

१. वह इष्टदेव के मन्दिर की पूजा सी
२. वह क्रूर काल साण्डव की स्मृति रेखा सी
३. वह दीपशिखा सी श्रात भाव में लीन

१. डॉ० नगेन्द्र—देव और उनकी कविता—दि० ४०, पृ० २३२

२. Shastri Surendra Nath—The Laws of Sanskrit Drama, Volume I, p 403

३. हिन्दी साहित्य कोश, भाग १, पृ० १६८

४. प्रसाद—कामायनी—सज्जा सर्ग, पृ० १०१

५. वही—रहस्य सर्ग, पृ० २५८

४. यह टूटे तर की छूटी लता सी दीन ।^१

इष्टदेव की पूजा और दीपशिखा से उपमित करके विधवा के प्रति पवित्र भाव जगाया गया है तथा क्रूर कास ताण्डव की स्मृति रेखा के समान चलाकर भाग्य की विडम्बना और समाज के अत्याचार से पीड़ित दशा का बोध कराया गया है। टूटे तर की छूटी लता से समानता जताकर विधवा की पति आश्रय से हीन निःसहाय दशा का वास्तविक प्रभाव उत्पन्न किया गया है।

निराला की गहन रात्रि में राम की आँखों में जनकसुता की छवि जैसे अंधकार घन में विद्युत की कौंध। तुलसीदास में रत्नावली की दुली लटें शकरी सी डोल रही हैं—

बिखरी छूटी शकरी मलकें
निष्पात नयन नीरज पलकें ।^२

तुलसीदास में निराला की अत्यन्त भव्य उपमा योजना के दर्शन होते हैं जो कि उदात्त की कोटि में आते हैं।

पन्त ने 'छाया' कविता में छाया को साकार रूप देने के लिए किस प्रकार नवीन उपमाओं का प्रयोग किया है—

तरुवर के छायानुवाद सी
उपमा सी, भावुकता सी
अविदित भावाकुल भाषा सी,
कंटी-छंटी नव कविता सी ।^३

महादेवी : मोम सा तन धूल चुका
अब दीप सा मन जल चुका है ।^४

प्रसाद : उसी तपस्वी से लम्बे थे
देवदारु दो चार छंदे ।^५

१. निराला—विधवा, पृ० ११६

२. निराला—तुलसीदास, पृ० ४२

३. पन्त—पल्लव—छाया, पृ० १०८

४. महादेवी—दीपशिखा, पृ० १०७

५. प्रसाद—कामायनी, पृ० ११

रूपक

रूपक में अत्यन्त सादृश्य के लिए उपमेय में उपमान का आरोप दिखाया जाता है। भारत में भरत के नाट्यशास्त्र से अप्यय दीक्षित के 'कुवलयानन्द' तक अलंकारिकों का ध्यान रूपक ने विशेष रूप से आकृष्ट किया है। उधर यूरोप में अरस्तू के समय से ही रूपक को अलंकारों का सम्राट् माना जाता है।^१ लॉजायनस के अनुसार "रूपको की शृङ्खला उदात्त आवेग प्रवाह को व्यक्त करने में प्रायः अत्यन्त सफल रही है।"^२

पंक्त : जगत की सुन्दरता का चांद,
 सजा लांछन को भी अवदात,
 सुहाता बदल, बदल, दिन रात,
 नवलता ही जग का आह्लाद ॥^३

सुन्दरता में चन्द्रमा का आरोप है, पर यह चांद लांछन को भी अवदात बना देता है।

प्रसाद : ओ चिन्ता की पहली रेखा,
 अरी विश्ववन भी ब्याली,
 ज्वालामुखी स्फोट के भीषण,
 प्रथम कप-सी मतवाली।
 हे अभाव की चपल बालिके,
 री ललाट की खल लेखा।^४

यहां चिन्ता में विश्व वन की ब्याली आदि उपमाओं का आरोप किया गया है।

पंक्त : घूम धुंआरे, काजर कारे,
 हम ही बिकरारे बादर,
 मदन राज के वीर बहादुर,
 पावस के उड़ते फणिधर।^५

१. रामअवध द्विवेदी—साहित्य सिद्धान्त, पृ० ४६

२. डॉ० नगेन्द्र—काव्य में उदात्त वृत्त, पृ० १७

३. पद—पल्लव, पृ० १३४

४. प्रसाद—कामायनी—चिन्ता सर्ग, पृ० १३

५. पद—पल्लव, पृ० १३४

निराला उपमाओं की तरह रूपको के भी बादशाह हैं। उनकी कल्पना चित्रमय रूपक प्रस्तुत करने में बड़ी सजग रही है।

‘तुलसीदास’, ‘राम की शक्ति पूजा’ तथा अन्य कविताओं तथा गीतों में उन्होंने विराट् रूपको की भव्य गृष्टि की है। उनका ‘राष्ट्रवंदना’ का यह प्रसिद्ध गीत सागरूपक का भव्य उदाहरण है—भारत माँ का कितना विराट् रूप-चित्रण हुआ है—

भारति, जय विजय करे
कनक शस्त्र कमल धरे।
लंका पदतल जलदल,
गजितोमि सागर जल ॥
घोता चुचि चरण मुगल
स्तव कर बहु अर्थ भरे।
सर तूण सता वसन,
अंचल मे संचित मुमन
गंगा ज्योतिर्जल कण
घवल घाट हार गले ॥^१

महादेवी जी ने सागरूपक का प्रयोग अपने काव्य में किया है—

१. अप्सरि तेरा नर्तन सुन्दर ॥^१
२. घीरे-घीरे उतर क्षितिज से
आ असन्त रजनी।^२

अतिशयोक्ति

अतिशयोक्ति उदात्त का सर्वाधिक अनुकूल है और अत्युक्ति प्रतिकूल। लोकोत्तरता अथवा लोकातिशयता ‘उदात्त’ का धर्म है और अतिशयोक्ति में ‘अतिशय’ का ही कथन होता है। यह अतिशय उदात्त के अनुरूप आचरण, चिन्तन, भाव, प्रकृति, देश, काल आदि में से किसी भी क्षेत्र की लोकोत्तरता से सम्बद्ध हो सकता है। अतिशयोक्ति मर्म स्पष्टिनी होती है। अतिशयोक्ति में सहृदय कथ्य से अभिभूत हो जाता है। अतः यह उदात्त के पोषक अलंकारों में श्रेष्ठ स्थान रखता है।

१. निराला—मपरा, पृ० ६
२. महादेवी—यामा, पृ० १२३
३. वही—यामा, पृष्ठ १३४

प्रसाद, पंत, निराला, महादेवी सभी के काव्य में इस अलंकार का पर्याप्त प्रयोग मिलता है।

निराला के काव्य में अतिशयोक्ति का प्रयोग खूब पाया जाता है—

वह कली सदा को चली गई दुनिया से
पर सौरभ से है पूरित आज दिगन्त ॥^१

पंचवटी प्रसंग में : विश्व भर को मदोन्मत्त करने की मादकता
भरी है विद्याता ने इन्ही दोनों नेत्रों में ॥^२

प्रसाद : बांधा था विधु को किसने इन काली जंजीरो से
मणि वाले फणियों का मुख क्यों भरा हुआ हीरो से ॥^३

प्रिया का मुख शशि के समान सुन्दर था। काले बाल ध्याल से थे। इनमें उपमेयो का निर्देश न करके उपमानों का ही निर्देश है। मोतियों से माग भरी हुई थी, उस पर कवि कहता है कि फणि सर्प तो स्वयं मणि वाला है, फिर उसका मुख हीरो से क्यों भरा है केवल उपमान निर्देश के कारण। यहाँ रूप-कातिशयोक्ति है।

व्यतिरेक

व्यतिरेक में विशिष्ट गुण वश उपमान की अपेक्षा उपमेय का उत्कर्ष दिखाया जाता है। उदात्त आलम्बन अपनी लोकोत्तरता में अपरिमेय होते हैं। अतः कोई भी उपमान उनके समकक्ष नहीं ठहरता। इसी कारण 'असम' और 'अनन्वय' अलंकार भी उदात्त के अनुकूल हैं। 'असम' में उपमान का सर्वथा निषेध होता है और अनन्वय में उपमेय ही अपना उपमान होता है। प्रसाद—

लहरें उठती थी मानो धूमने को मुझको,
और सांस लेता था समीर मुझे छूकर ॥^४

प्रलय की छाया नामक इस प्रगीत में व्यतिरेक के बल पर ही कमला के अद्वितीय सौन्दर्य की भावना को चमत्कृत करने के लिए कवि ने कहा कि लहरें कमला को धूमने के लिए मानो ललक-ललककर उठती हैं और समीर उसे

१. निराला—अनामिका—सरोज स्मृति, पृ० १

२. वही—परिमल—पंचवटी प्रसंग, पृ० २२४

३. प्रसाद—सागु, पृ० २१

४. वही—सहर—प्रलय की छाया, पृ० २६

छूकर ही प्राण पाता है। इस प्रकार सहरों की ललक और समीर का अपकर्ष दिखाकर कमला के सौन्दर्य की जो अभिवृद्धि की गई है वह अश्वन्त रमणीय है और उदात्त की सहायक है।

विरोधमूलक अलंकारों में उदात्त का पोषक विभावना से सम्भव है। इसमें कारण के अभाव में अथवा अपर्याप्त कारण के रहते हुए कार्य की उत्पत्ति दिखाई जाती है। उदात्त के नियमातीत्य धर्म की इससे बल मिलता है।

महादेशी : धूमते तेरा ह्रीं अछन धान
बहते बन कन से फूट फूट
मघ के निक्षर से सजल गान ॥१॥

पंत : कहाँ मेघ भी हँस ? किन्तु तुम
 भेज श्वके सन्देश अज्ञान ॥^१

प्रसाद : हृदय का राजस्व अपहृत, कर अधम अपराध,
 दस्यु भुक्षते चाहते हैं सुख सदा निर्बाध ।^१
 मणि दीपों के अंधकारमय अरे निराशापूर्ण भविष्य !
 देव-दम्भ के महामेघ में सब कुछ ही बन गया हविष्य ॥^२

ध्यायमूलक अलंकारों में 'परिकर' साभिप्राय विशेषण के कारण एवं परिकरांकुर साभिप्राय विशेष्य के प्रयोग के कारण उदात्त के अनुकूल है। निराला की राम की शक्ति पूजा में इसका प्रयोग मिलता है—

उस ओर शक्ति शिव की जो दशस्कन्ध पूजित ।

× × ×
 वह नहीं हुआ शृंगार युग्म गत महावीर ॥

प्रसाद : मुनित जल की वह शीतल बाढ़
जगत की ज्वाला करती शांत ।
तिमिर का हरने को दुःख मार,
तेज अमिताप अलौलिक कान्त ॥१॥

१. महादेवी—यामा, पृ० ६६
२. पत्त—पत्तविनी, पृष्ठ १०६
३. प्रसाद—कामायनी—बाह्या सर्ग, पृ० ८५
४. बहो—चिन्ता सर्ग, पृ० ७
५. निघाला—राम की छक्ति पूजा, पृ० ३७
६. प्रसाद—लहुर, पृ० १३

पंत । हिम परिमल की रेशमी वायु ।^१

गूढार्थ प्रतीतिमूलक अलंकारों में पर्यायोक्ति का प्रयोग उदात्त का साधक है । प्राचीन कवि महासत्त्व उदात्त नायक के निगूढाहंकार को भात्मिक अभिव्यक्ति देने के लिए पर्यायोक्ति का आश्रय लेते रहे हैं । इसमें विवक्षितार्थ का वाच्यवाचक भाव से भिन्न चमत्कारपूर्ण प्रतिपादक होता है ।

प्रसाद । पवन पी रहा था शब्दों को ।^२

पवन संचार के अतिरिक्त चतुर्दिक शान्ति थी । इसी सामान्य बात को पवन शब्दों को पी रहा था इस प्रकार कहा गया है ।

कुछ विद्वानों ने अलंकारों में 'उदात्त' अलंकार की भी चर्चा की है । मम्मट के अनुसार, "किसी भी वस्तु की समृद्धि तथा महान् व्यक्तियों को उस समृद्धि का सहायक चित्रित करना 'उदात्त' अलंकार का लक्षण है । परन्तु इस लक्षण का काव्य के अभिधान प्रकार (अभिध्व्यक्ति पक्ष) से सम्बन्ध नहीं है अतः उदात्त का अलंकारत्व ही संदिग्ध है ।"^३

निष्कर्ष

लोजायनस ने उदात्त के पोषक जिन अलंकारों का वर्णन किया है उन सबका प्रयोग यद्यपि छायावादी काव्य में नहीं उपलब्ध होता है तथापि कुछ अलंकारों का प्रयोग छायावादी कवियों ने अपने काव्य में किया है । इन अलंकारों के अतिरिक्त अन्य अलंकार भी हैं जिनमें उदात्त तत्त्व पाया जाता है जिसका संकेत लोजायनस ने नहीं किया है ।

बिम्ब-योजना

छायावादी काव्य शैली में बिम्ब का स्थान सर्वप्रमुख है । बिम्ब भारतीय कविता में पश्चिम से आया है । वह इमेज के अर्थ में प्रयुक्त होता है । अंग्रेजी काव्यालोचन में इमेज शब्द का व्यवहार अपने व्यापक अर्थ में किया गया है कि वह समस्त अप्रस्तुत विधान के सौन्दर्य का पर्याय बन गया है । बिम्ब एक ऐसा काव्यालंकार है जिसकी निमित्त में अनेक भारतीय अलंकारों का अंशयोग:

१. पंत—पन्नव, पृ० १

२. प्रसाद—कामायनी—चिन्ता शर्मा, पृ० १६

३. डॉ० नरेन्द्र—काव्य में उदात्त तत्त्व, पृ० २५-२६

नौका से उठती जल हिलोर,
हिल पड़ते नम्र के ओर छोर ।
विस्फारित नयनो ॥ निश्चल, कुछ खोज रहे
खल तारक दल
ज्योतिर कर नम्र का अन्तस्तल ।^१

- ये अथु राम के आते ही मन में विचार,
उड़ैल हो उठा शक्ति खेल सागर अपार,
हो श्वसित पवन उन्नचास, पिता पक्ष से तुमुल
एकल वक्ष पर बहा बाण को उठा अतुल,
शत धूर्णावर्त, तरंग-भंग, उठते पहाड़ ।
जल राशि राशि जल पर चढ़ता छाता पछाड़,
तोड़ता बन्ध-प्रतिबन्ध घरा हो स्फीत वक्ष
दिग्विजय अर्थ प्रतिपल समर्थ बढ़ता समक्ष
शत वायु वेग बल, हुआ अतल मे देश भाव
जल राशि विपुल मय मिला अनिल मे महाराज
बज्राग तेजघन बना पवन को, महाकाश
पहुँचा, एकादश शर क्षुब्ध कर अट्टहास ।^२
- छूटती चिंगारियाँ, उत्तेजना उद्भ्रान्त;
धधकती ज्वाला मधुर, या वक्ष विकल अशात ।
घातचक्र समान या कुछ बाधता आवेश,
धैर्य का कुछ भी न मनु के हृदय मे था सेश ।^३

सबल तरंगाघातों से उस
क्रुद्ध सिन्धु के, विचलित-सी
व्यस्त महाकच्छप-सी घरणी,
ऊम चूम सी विकलित सी ।^४

१. पंठ—रश्मिवध—पृ० ६८

२. निराशा—अनामिका, पृ० १२७

३. प्रसाद—कामायनी, पृ० १००

४. वही, पृ० २३

वर्ण बिम्ब

हंस देता जब प्रातः, सुनहरे
अंचल में बिखरा रोली ।
गुलालों से रवि का पथ लीप
जला पश्चिम में पहला दीप ।^१

महादेवी जी द्वारा रचित इन वर्ण बिम्बों में प्रातः तथा सन्ध्या का अरुणिम सौन्दर्य दृष्टि के समक्ष प्रत्यक्ष हो जाता है । क्रमशः प्रातः और सन्ध्या को चित्रित करने वाले प्रथम दो उद्धरणों में रोली तथा गुलाल के रंगों का प्रयोग कर महादेवी जी ने अत्यन्त नयनाभिराम तथा मार्मिक वर्ण बिम्बों की योजना की है । रोली तथा गुलाल दोनों ही सम्पन्नता तथा उल्लास के प्रतीक हैं ।

पूर्व दिशा का प्रमातृकालीन अरुण सौन्दर्य प्रसाद जी की इन पंक्तियों में दृश्यमान हो गया है ।

प्राची के अरुण मुकुर में ।^२

साद बिम्ब

पपीहों की वह पीन पुकार,
निशरों की भारी शर शर,
झींगुरों की क्षीनी संनकार
धनो की गुरु गम्भीर घड़र ।^३

गरजो हे मन्द्र, वज्र-स्वर,
धराये भूधर—भूधर,
शरशर शर शर धारा शर
पल्लव पल्लव पर जीवन ।^४

झूम झूम मृदु गरज गरज धन घोर ।
राग अमर ! अम्बर में भर निज रोर ।
शर-शर-शर निर्झर गिरिशर मे,
घर, मरु, तरु, ममंर, सागर मे ।^५

१. महादेवी—यामा, पृ० ६

२. आँसू, पृ० ६७

३. पत—पल्लव, पृ० ६०

४. निराला—गीतिका, पृ० ५६

५. वही—परिमल—नादत राग, पृ० १५६

द्वयनि प्रतीकात्मक बिम्बों की छायावादी काव्य में बहुलता है। छाया-वादी कवियों ने अधिकांशतः वशी, भीणा, भीन, मुरसी, मूदंग, कोकिल आदि के द्वयनि प्रतीको का चयन किया है—

मूजसी क्यों प्राण वशी^१

सुम कर पल्लव शंखुत सितार,
जगत उर की गत अभिलाषा ।^२

मति मधुर मूदंग बजाता
संगीत मनोहर उठता ।^३

द्वयनि बिम्ब निराला में—

सितति मे—अल में—नभ मे—अनिल अनल मे
सिकं एक अम्पक शब्द सा चुप-चुप-चुप
है मूज रहा सब वही
ओर क्या है कुछ नहीं ।^४

प्राण बिम्ब

जा रही थी मंदिर भीनी माधवी की गंध ।^५

आती समीर
जैसे स्पर्श कर अंग एक अर्थात् किसी का
सुरभित सुमन्द मे हो जैसे अंगराग यध ।^६

प्रकृति-चित्र

कवि प्रधानतया प्रकृति का कवि रहा। प्रकृति उसकी सहचरी, सहयोगिनी, प्रेयसी, सखी सब कुछ बनी।

संश्लिष्ट चित्र

बिम्ब ग्रहण के लिए इस प्रकार के चित्र आवश्यक हैं। 'निराला जी

१. महादेवी—दीपशिखा, पृ० १२६

२. निराला—परिमल, पृ० ८१

३. प्रसाद—कामायनी, पृ० ३०१

४. निराला—परिमल, पृ० १२६

५. प्रसाद—कामायनी, पृ० ६६

६. निराला—अनामिका, पृ० १७२

ने जो चित्र दिए हैं वे अधिकतर संश्लिष्ट, सामंजस्य और सौष्ठव से पूर्ण तथा सन्तुलित हैं। उनमें क्रमबद्धता तथा अखण्डता भी दिखलाई पड़ती है।^१ इस प्रकार के चित्र भी दो प्रकार के दिखाई देते हैं। एक में प्रकृति का यथावत् चित्रण है द्वितीय में प्रकृति के मानवीकृत चित्रों की योजना है। दोनों प्रकार के चित्रों में निराला की स्थिति मात्र दर्शक की नहीं है अपितु वे उसी में लीन होकर रहते हैं—

बहुत दिनों बाद खुला आसमान,
निकली है धूप हुआ खुश जहान।
दिखी दिशाएं मील के पेड़,
घरने को चले ढोर गाय भैंस भेड़।^२

पूरे गाव का केनवास है। ग्राम के समस्त अंगों का चित्र है।

मानव-चित्र

राम का चित्र—

रघुनाथक आगे अबनी पर नवनीत चरण।^३

उपयुक्त चित्र में स्पष्टता भी है मासलता भी। राम के शारीरिक अवयवों के चित्रण के समय कवि ने प्रकृति के किसी अंग से उसकी उपमा नहीं दी है। एक अन्य मासल चित्र—

बह आता दो टूक कलेजे के करता
पछताता पथ पर आता।^४

मानव बिम्ब

छायावादी काव्य के बिम्ब अधिकांशतः इसी कोटि के हैं। स्थूल ज्ञानेन्द्रियों की अपेक्षा उनका संवेदन मूल रूप से सूक्ष्मेन्द्रिय मन के प्रति है। मानव की अमूर्त सौन्दर्य चेतना को मूर्त करने के लिए प्रसाद ने अनेक समृद्ध एवं सुन्दर बिम्ब प्रस्तुत किए हैं जो सहृदय के मन में सौन्दर्य भाव की मानस प्रतिमा अंकित कर देते हैं—

१. रघुनाथ चिह्न—छायावाद युग, पृ० २८५

२. निपना—अनामिका, पृ० १३८

३. वही, पृ० १३८

४. निपना—परिचल, पृ० १३५

नयनो की नीलम की घाटी जिस रस घन से छा जाती हो,
वह कौंध कि जिससे अंतर की शीतलता ठंडक पाती हो,
हिल्लोल भरा हो ऋतुपति का गोधूली की सी मर्मता हो
जागरण प्रातः सा हसता हो जिसमें मध्याह्न निखरता हो ।^१

प्रत्येक पंक्ति के हलके संकेत उभर कर सम्पूर्ण बिम्ब को उभार देते हैं ।

निष्कर्ष

१. छायावाद के बिम्ब, स्थूल इन्द्रिय संवेदन जगाने के स्थान पर सहृदय के मानस में वष्य के प्रभाव की समग्र प्रतिच्छवि अंकित करते हैं ।

२. छायावादी कवियों की सफलता का रहस्य संश्लिष्ट बिम्ब रचना में निहित है ।

३. महादेवी में बिम्ब चित्रात्मक गुण विशिष्ट एवं वाक्षुप अधिक है । महादेवी के वर्ण हलके और स्निग्ध हैं पन्त के मुखर एवं भास्वर ।

निराला के विराट् बिम्ब वास्तव में दिगन्त व्यापी हैं । विराट् एवं उदात्त बिम्बों की सफल सृष्टि गौरव के अधिकारी निराला ही हैं । काव्य में विराट् चित्रों के अंकन के महत्त्व पर प्रकाश डालते हुए उन्होंने कहा है कि "काव्य में साहित्य के हृदय को दिगन्त व्याप्त करने के लिए विराट् रूपों की प्रतिष्ठा करना अत्यन्त आवश्यक है । अवश्य छोटे रूपों के प्रति महा कोई द्वेष नहीं दिखलाया जा रहा । रूप की सार्थक लघु विराट् कल्पनाएँ संसार के सुन्दरतम रंगों से किस तरह अंकित हो उसी तरह रूप तथा भावनाओं का अरूप में, सार्थक अवसान भी आवश्यक है । निराला के विराट् बिम्ब, वास्तव में दिगन्त व्यापी हैं । वे दिगन्त व्यापी बिम्ब छायावाद की उदात्त एवं विराट् कला के सुन्दर निदर्शन हैं ।"

प्रतीक-योजना

आग्ल आलोचक आगिस्टन वारेन तथा रेने बैलक का कथन है "प्रतीक एक ऐसी संज्ञा है जिसका प्रयोग तर्कशास्त्र, गणित चिह्न विज्ञान, मान सिद्धान्त, धर्मशास्त्र, ललित कला और कविता सभी में होता है ।"

१. प्रसाद—कामायनी, पृ० ८२

२. निराला—श्रवण पद्य (काव्य में रूप और अरूप), पृ० १२४-१२२

३. Warren Austin and Wellek Rene—Theory of Literature p. 193 "It appears as a term in logic, in mathematics, in semantics and semiotics and epistemology. It has also had a long history in the worlds of theology of Liturgy, of the fine arts and of poetry."

“कविता में प्रयुक्त प्रतीक को अभिव्यक्ति का साधन मात्र नहीं समझना चाहिए वरन् उसका भूतय सौन्दर्यगत तथा आन्तरिक भी होता है।”^१

साहित्य के पारम्परित और परिचित प्रतीकों की समझना सरल है। कमल, चन्द्र आदि प्रतीक ऐसे ही हैं। “परन्तु जो कवि अपने व्यक्तिगत भावोच्छ्वास का वर्णन करता है उसे अपने निजी प्रतीक ढूँढ़ने पड़ते हैं जिनको ढूँढ़ना दूसरों के लिए बठिन हो सकता है।”^२

छायावादी काव्य में इन प्रतीकों का पर्याप्त प्रयोग मिलता है।

छायावादी कवि स्वभावतः प्रकृति प्रेमी है। इस तथ्य की पुष्टि के लिए उनकी कविता इसका जीता-जागता प्रमाण है। ये कवि प्रकृति के वैभव में सौन्दर्य खोजते हैं। मानो प्रकृति इनके लिए सौन्दर्य धात्री हो। इस प्रकार से प्रकृति का प्रयोग संकेतात्मक तथा प्रतीकात्मक रूप में करते हैं—

प्राची के अरुण मुकुर में
सुन्दर प्रतिविम्ब तुम्हारा
उस अलस ऊप्रा में देखूँ
अपनी आँखों का तारा ॥^३

यहाँ ‘अरुण मुकुर’ सूर्य के तथा ‘आँखों का तारा’ प्रिय के लिए प्रयुक्त हुए हैं। प्रिय दर्शन की लालसा को कवि ने इस प्रतीक व्यंजना के सहारे व्यक्त किया है। रहस्यात्मक महादेवी के काव्य में भी प्रतीक प्राप्त होते हैं। महादेवी अपने बिछुड़े हुए प्रिय के लिए लिखती हैं—

जो गया छवि रूप का घन,
उठ गया घन सार-रुण घन ॥^४

‘छवि रूप का घन’ तथा ‘घनसार रुण’ में जो प्रतीकात्मकता है उससे प्रिय का कोई निश्चित रूप सामने नहीं आता।

१. Warren Austin and Wellek Rene—Theory of Literature p. 330 “That is to say, the plurisign, the poetic symbol, is not merely employed but enjoyed, its value is not entirely instrumental but largely aesthetic, Intrinsic.”
२. Brown C.M. The Function of S—

३. प्रसाद—जौहू, पृ० ६७

४. महादेवी—दीपजिह्वा, पौत सं० १२

अप्रस्तुतारम्भक प्रतीक

छायावादी कवियों ने इस प्रकार के प्रतीकों का प्रयोग किया है। जैसे—
परमात्मा अपनी अभिव्यक्ति के लिए आत्मा को माध्यम बनाता है उसी प्रकार
प्रस्तुत भी अपनी अभिव्यक्ति के लिए प्रतीक की स्रजन्त्र सत्ता को विनिष्ट-
ताओं को आधृत हो जाता है। ये प्रतीक अपनी स्वतन्त्र अर्थवत्ता को छोड़कर
प्रकरण या प्रसंग से अर्थवत्ता ग्रहण करने लगते हैं—

झांझा झकोर, गर्जन था,
बिजली थी, नीरद माला,
पाकर हम धून्य हृदय को
सघने आ केरा दाग? १

झांझा, झकोर, गर्जन, बिजली और नीरद माना हृदय में उठने वाली विद्रुम्यता
की साक्षी, सहसा जगने वाली व्यथाओं और उदासी आदि के लिए आये हैं।
ये धर्म इतने व्यापक नहीं हैं कि यहाँ प्रस्तुत अप्रस्तुत की परस्परिकता से
आगे बढ़कर किसी बहुतर सार्वभौमता को स्पर्श करे—

“दिव ध्याली जो पी ली थी,
बह मदिरा बनी नयन में ।
सौन्दर्य पलक व्याले का
धम प्रेम बना जीवन में ॥”

दिव ध्याली और मदिरा प्रेम की कड़वी घूंट और प्रेमोन्माद के लिए आये हैं।
मदिरा अप्रस्तुत के साथ-साथ मतवालेपन के धर्म वाला प्रतीक भी है।

निराला ने अमूर्त अन्तर्द्वन्द्व को सघन एवं सुदृढ़ प्रतीकों द्वारा मूर्तिमान
किया गया है—

हे अमा निशा, उगलता गगन घनाघकार,
तो रहा दिशा का ज्ञान स्थब्ध हे पवन चार,
अप्रतिहत गरज रहा पीछे, अम्बुधि, विशाल ।
भूधर ज्यो ध्यान मग्न, केवल जलती मशाल ॥^२

निराला ने प्रतीकों की विशिष्टता यही है कि कवि सदैव अपनी भावनाओं
की अभिव्यक्ति पर बस देता है। चित्रात्मकता प्रतीकों का सहज गुण है

१. प्रसाद—आम्र, पृ० १५

२. वही, पृ० ३२

३. निराला—अनामिका, पृ० ३४

किन्तु चित्रण की प्रधानता न देकर भावनाओं की सबल अभिव्यक्ति पर ही निराला जी का ध्यान केन्द्रित रहा है। महादेवी एवं पंत की संध्या सुन्दरी यदि चित्रात्मकता में अद्वितीय है तो निराला की 'संध्या सुन्दरी' भावाभिव्यक्ति है। निराला जी के सम्बोधन गीत अधिक उदात्त एवं प्रेरणात्मक हैं।

यमुना के प्रति, तरंगों के प्रति, जलद के प्रति आदि अनेक सम्बोधन गीत प्रतीक अर्थ में अद्वितीय हैं। 'यमुना के प्रति' अतीत गौरव का प्रतीक है। ऐतिहासिक शृंगारिकता से मुक्त यमुना का उदात्त स्वरूप देखने को मिलता है।

प्रतीकों की सुन्दर योजना हमें निराला की शक्ति पूजा एवं तुलसीदास में देखने को मिलती है। भावनाओं की तीव्रता को व्यक्त करने की जो क्षमता निराला के प्रतीक में है वही इनकी सफलता का साधन है।

मूर्त के लिए अमूर्त-उपमानों के लालणिक प्रयोग

करण भौंहों में या आकाश
हास में शैशव का संसार
+ + +
ऊँचा का घा उर में आवास
मुकुल का मुख में मृदुल विकास
चांदनी का स्वभाव में भ्रम
विचारों में बच्चों की सांस ॥^१

यहां आकाश, ऊँचा, मुकुल, चांदनी आदि लक्षणामूलक प्रतीक हैं जो क्रमशः उच्चता, उल्लास, रमणीयता, स्निग्धता आदि के स्थानापन्न कहे जा सकते हैं। इसीलिए यहाँ ऊँचा और आकाश को छोड़कर अन्य सब लालणिक प्रतीकों में धर्म के स्थान पर धर्मों का उल्लेख कर दिया गया है।

उदात्त चित्रण में विम्ब विधान की अपेक्षा प्रतीक योजना अधिक महत्वपूर्ण है। विम्ब का लक्ष्य चित्रात्मकता है उसमें अकन-स्पष्टता अनिवार्य है प्रतीक में अकन-स्पष्टता अनिवार्य नहीं। प्रत्येक भाषा में कुछ प्रतीक ऐसे मिलते हैं जो पौराणिक परम्परा, सांस्कृतिक चेतना एवं इतिहास बोध आदि से सम्बद्ध होने के कारण लोक चेतना का सजीव अंग बन चुके हैं। उनका प्रयोग सहज ही उदात्त का पोषक हो जाता है। अश्वत्थ, घटवृक्ष, हंस, गहड़, सूर्य एवं अग्नि आदि ऐसे ही प्रतीक हैं। देवाधिष्ठित अन्य प्रतीक भी उदात्त कोटि के हैं।

उपसंहार

उदात्त अंग्रेजी शब्द (Sublime) का हिन्दी रूपान्तरण है। इसके सर्वप्रथम विचारक लाजायनस ने 'पेरिड्युस' ग्रन्थ काव्य में उदात्त तत्त्व के लिए लिखा था। उदात्त के स्वरूप पर विभिन्न पाश्चात्य विद्वानों ने अपने-अपने मतों का प्रतिपादन किया है। लाजायनस के अनुसार उदात्त से अभिप्राय विराट् दृश्यों, व्यक्तियों एवं वस्तुओं से है जिनके द्वारा हमारी आत्मा हर्ष और उल्लास से परिपूर्ण हो ऊपर उठ जाती है। जिसका प्रभाव हमारी स्मृति पर इतना गहरा पड़ता है कि वह मिटाने नहीं मिटता। पाश्चात्य विद्वान् बायलो के अनुसार उदात्त केवल एक पंक्ति में भी हो सकता है। जानसन उदात्त और सुन्दर में भेद मानते हैं। उनके अनुसार सुन्दर कुछ-कुछ आलंकारिक होने से उदात्त के निकट था। काट ने जानसन के समान ही उदात्त, भव्य और सुन्दर में भेद स्पष्ट करने का प्रयास किया है। वर्हसवर्ग और कार्लरिज के अनुसार उदात्त का सम्बन्ध विराट् दृश्यों और व्यक्तियों से होता है। आर्नेल्ड उदात्त शैली पर जोर देते हैं। इस प्रकार से हम देखते हैं कि पाश्चात्य विद्वानों ने उदात्त का अर्थ महान् घटनाओं, दृश्यों या व्यक्तियों से लिया है जिनके वर्णन के लिए भाषा-शैली भी उदात्त होनी चाहिए।

उदात्त से अभिप्राय वस्तु के आकार की विशालता नहीं अपितु उसके मूल में छिपी हुई उस महती शक्ति से है जिसके कारण वह उदात्त है।

लाजायनस के अनुसार उदात्त विषयों के वर्णन के लिए शैली भी उदात्त होनी चाहिए। उदात्त शैली के अन्तर्गत उत्कृष्ट भाषा, अलंकार, विम्ब एवं प्रतीक आदि का समावेश होना चाहिए।

भारतीय विद्वानों की औदात्य विषयक अवधारणा में सबसे अधिक नायक पर बल दिया है। पाश्चात्य विद्वानों ने पृथक् रूप में उदात्त नायक की कोई वरूपना नहीं की है। किन्तु भारतीय विद्वानों ने उदात्त के अन्तर्गत उदात्त नायक पर ही सबसे अधिक बल दिया है। जो व्यक्ति किसी प्रकार के शोध, त्याग, दया आदि से अन्य व्यक्तियों की अपेक्षा बागे बढ़ा हुआ हो अथवा सर्वातिशायी हो वह उदात्त कहलाता है।

छायावादी कवियों की औदात्त विषयक अवधारणा में विगत युगों की एकदेशीय उदात्तता का अतिश्रमण कर विश्वमुखी औदात्त पर बल दिया गया है। प्रसाद, पंत, निराला और महादेवी इन चारों कवियों ने विराट् रूपों का वर्णन अपने काव्य में किया है। इनमें से प्रसाद और पंत की तो प्रकृति से ही काव्य-मृजन की प्रेरणा प्राप्त हुई थी। उदात्त भाषा, सौन्दर्य भावना, अलंकार, चित्र आदि सभी का पर्याप्त समावेश इनके काव्य में प्राप्त होता है। निरचय ही वह सभी गुण काव्यशास्त्र में उदात्त की कोटि में आते हैं।

छायावादी कवियों के काव्य में महान् धारणाओं की क्षमता का प्रतिफल विभिन्न रूपों में हुआ है। १. आत्मप्रसार, २. विराटता का बोध, ३. राष्ट्रीयता, ४. रहस्योन्मुखता।

आत्मप्रसार की भावना ने पुरानी रुढ़ियों में टक्कर ली और जीवन के सभी क्षेत्रों में संकीर्णता का विरोध किया। छायावादी कवि इस धरती से सन्तुष्ट नहीं था। वह एक साथ धरती और आकाश की बाँध लेना चाहता था।

अतीत प्रेमी प्रसाद में आत्मप्रसार की यह भावना अधिक दिखाई देती है। मानव जीवन को प्रसाद ने एक विशाल एवं अर्थपूर्ण परिप्रेक्ष्य में देखा है। अतः इनके कथानकों का आधार प्रागैतिहासिक युग से लेकर आधुनिक यन्त्रयुग तक विस्तृत है। एक ओर इन्होंने इतिहासकार की भाँति अतीत की कुहराछन्न सामग्री को प्रकाश में लाने का प्रयास किया है। दूसरी ओर प्रेम और कर्तव्य, क्षमा और प्रतिशोध के माध्यम से मानव को व्याख्यायित करने का और भारतीय संस्कृति के उदात्त पक्ष को प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया है।

विराटता के बोध में निराला ने विराट् रूपों की प्रतिष्ठा करने पर जोर दिया है। छायावादी कवियों में सबसे अधिक निराला के काव्य में विराट् रूपों का वर्णन किया गया है। निराला की 'राम की शक्ति पूजा' तथा 'मुलसीदास' और प्रसाद की 'कामायनी' में विराटता के दर्शन होते हैं। छायावादी कवियों ने व्यक्ति और प्रकृति प्रेम के पश्चात् देश-प्रेम पर भी बल दिया है। जिसमें उसके हृदय में राष्ट्रीयता की भावना जागृत हुई। पंत और प्रसाद में यह भावना अधिक दिखाई देती है।

छायावादी कवियों ने रहस्योन्मुखता के माध्यम से अपने विराट् भावों की अभिव्यक्ति की है। इसके अतिरिक्त महान् धारणाओं की क्षमता को प्रबन्ध और मुक्तक रचनाओं में विषय के चयन और उसके निर्वाह के विभिन्न रूपों—१. वस्तु चयन, २. व्यापार चयन, ३. चरित्राकन, ४. भाव-योजना में व्यक्त किया है। उदात्त का दूसरा तत्त्व आवेग है जिसका प्रमाण भी छायावादी कवियों के काव्य में पर्याप्त मिलता है। आवेग से अभिप्राय ऐसे आवेग

से है जिससे हमारी आत्मा ऊपर उठकर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है। हृयं और उत्सास से परिपूर्ण हो उठती है। इसी प्रकार के आवेग उदात्त की सृष्टि करते हैं। छायावादी कवियों ने प्रकृति के उदात्त दृश्यों एवं प्रेम के उदात्त रूपों का वर्णन अपने काव्य में किया है। प्रेम की यह रसमयी और आलोकवान भावना आलम्बन में अनन्त सौन्दर्य तथा पवित्रता समाहित कर देती है। पवित्रता भारतीय प्रेम व सौन्दर्य का सर्वोच्च गुण है। पत की प्रेम सम्बन्धी धारणा बहुत व्यापक है। प्रसाद ने भी कामायनी में इसी प्रकार की श्रद्धा और मनु के मिलन की भावना का सुन्दर चित्रण किया है। महादेवी जी भी इसी प्रकार के शाश्वत प्रणय की खोज में हैं किन्तु ऐसा सुख अलौकिक प्रियतम से हो प्राप्त हो सकता है।

इस प्रकार से छायावादी कवियों ने अपने काव्य में महान् धारणाओं की क्षमता एवं प्रेरणा प्रसूत मध्य आवेगों का पर्याप्त परिचय दिया है जो कि उदात्त के अन्तर्गत आते हैं।

छायावादी काव्य में अनजाने ही मानो उदात्त भाषा-शैली के निर्वाह की दृष्टि से लाजायनस की इस उक्ति को सदैव ध्यान में रखा गया है "उदात्त की अभिव्यक्ति का माध्यम उत्कृष्ट या गरिमामयी भाषा ही हो सकती है।" उदात्त भाषा-शैली विषयानुरूप होनी चाहिए। छायावादी कवियों ने अपने काव्य में विषयानुरूप भाषा का प्रयोग किया है। यह सब कविता को औदात्य प्रदान करते हैं।

पत ने अनुभूति और विचार के क्षेत्र में जिस व्यापकता का परिचय दिया है उसी के अनुपात में उनकी भाषा-शैली भी समुन्नत है। पत जी की कविता में हृयं, उत्सास और वेदना आदि मनोभावों के सुन्दर चित्र मिलते हैं। वेदना में भाषा स्वभावतः सरल और गतिशील रहती, चिन्तन में गम्भीर और दार्शनिक, स्थिर। महादेवी के काव्य में भी भाषा की अभिव्यक्ति प्रसंगानुरूप हुई है। छायावादी कवियों ने गुणों के अनुरूप, दोषों से रहित भाषा का प्रयोग किया है। इनका शब्द भण्डार भी अत्यन्त व्यापक है। शब्दों की अन्त-राम्रा का ज्ञान भी इनको पर्याप्त है। सौन्दर्य के अनेक चित्र भी प्रस्तुत किये हैं। आवश्यकतानुसार उदात्त अलंकारों का भी प्रयोग किया गया है। विम्ब, प्रतीक आदि का भी प्रयोग इनकी भाषा में मिलता है। निश्चय ही छायावादी कवियों की भाषा उदात्त भाषा-शैली है।

औदात्य विषयक, दृष्टिकोण, भाषा-शैली सभी दृष्टियों से छायावादी काव्य का प्रमुख और ब्यावर्तक धर्म रहा है। सम्पूर्ण आधुनिक साहित्य में छायावादी काव्य की आज जो गौरवपूर्ण स्थान प्राप्त है उसके अनेक कारणों में से छायावादी कविता का यह उदात्त स्वर एक अत्यन्त महत्वपूर्ण कारण है।

सन्दर्भ ग्रन्थ-सूची

हिन्दी

- इन्द्रनाथ मदान—महादेवी, (१९६५)
 ओंकार शरद—निराला स्मृति ग्रंथ, (प्रथम १९६६)
 कवण हरीश—ग्रोक साहित्य शास्त्र, (१९६४)
 गंगाप्रसाद पांडेय—महाप्राण निराला, (द्वितीय १९६८)
 महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, (द्वितीय १९४४)
 गणपतिचन्द्र गुप्त—साहित्य विज्ञान, (१९३३)
 जगदीश पाण्डेय—उदात्त सिद्धान्त और शिल्पन, (प्रथम १९६४)
 धर्मजय धर्मा—निराला : काव्य और व्यक्तित्व, (द्वितीय १९६५)
 नन्ददुलारे वाजपेयी—आधुनिक साहित्य, (सं० २००७)
 निराला
 हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी
 (डॉ०) नगेन्द्र—काव्य में उदात्त तत्त्व, (प्रथम १९५८)
 आस्था के चरण, (प्रथम १९६८)
 काव्य-बिम्ब, (प्रथम १९६७)
 सुमित्रानन्दन पन्त, (नवम् सं० २०१६)
 देव और उनकी कविता (द्वितीय १९६२)
 नामवर सिंह—आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ
 छायावाद, (प्रथम १९५५)
 कविता के नए प्रतिमान, (१९६१)
 निराला, सूर्यकान्त त्रिपाठी—अपरा, (द्वितीय सं० २००१)
 अनामिका, (द्वितीय सं० २००५)
 भौतिका, (तृतीय सं० २००५)
 तुलसीदास (अष्टम् सं० २०२३)

परिमल (प्रथम १९६६),
 प्रबन्ध प्रतिमा, (सं० १९६७)
 प्रबन्ध पद्य (प्रथम सं० १९६६)
 रवीन्द्र कविताकानन, (१९५४)

पन्त, सुमित्रानन्दन—गुंजन (सातवा सं० २०१०)

ग्राम्या (२००८)
 छायावाद : (पुनर्मूल्यांकन प्रथम १९६५)
 पल्लव (आठवा १९६७)
 रश्मिबन्ध (दशम् १९६७)
 पल्लविनी (तृतीय २००४)

प्रसाद, जयशंकर—आंसू (सत्रहवा सं० २०२५)

कामायनी (द्वादश सं० २०२१)
 काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध (पंचम् सं० २०१५)
 क्षरणा (नवम् सं० २०२१),
 लहर (अष्टम् सं० २०२४),

महादेवी वर्मा—दीपशिखा, (छठा सं० २०१६)

यामा (मोहार, रश्मि, सांध्यगीत) (सं० २०१८),
 साहित्यकार की आत्मा तथा अन्य निबन्ध (द्वितीय १९६६)

यश गुलाटी—हिन्दी के श्रेष्ठ काव्यों का मूल्यांकन, (प्रथम १९६६)

रामचन्द्र शुक्ल—रस भीमांसा, (तृतीय सं० २०१७),

(डॉ०) रामविलास शर्मा—निराला, (तृतीय १९६२)

(डॉ०) रामदत्त भारद्वाज—काव्यशास्त्र की रूपरेखा, (१९६३)

रामदहिन मिश्र—काव्य दर्पण, (चतुर्थ १९६०)

रामचारीसिंह दिनकर—काव्य की सूचिका, (प्रथम, १९५८)

रामशबध द्विवेदी—साहित्य सिद्धान्त, रवीन्द्रनाथ टैगोर साहित्य (अनुवादक
 वंशीधर विद्यालंकार) (१९२६)

विश्वम्भर मानव—महादेवी की रहस्यानुभूति, (१९४४)

शम्भुनाथ सिंह—छायावाद-पुण, (प्रथम १९५२)

शिवबालक राय—काव्य में सौन्दर्य और उदात्त तत्त्व, (प्रथम, १९६८)

शचीरानी गुर्तू—महादेवी, (१९६३)

शिवप्रसाद क्षोत्रिय 'दिनकर'—अभेददर्शी निराला, (प्रथम, १९६६)

हजारीप्रसाद द्विवेदी—विचार और वितर्क, (सं० २००२)

विचार प्रवाह, (१९३९)

हिन्दी साहित्य की भूमिका, (१९४८)

संस्कृत

ऋग्वेद संहिता

तत्त्वरीय प्रातिशाह्य

भरत—नाट्य शास्त्र, (१९५४)

घनंजय—भारतीय नाट्य शास्त्र की परम्परा और दशहृपक, (१९२७)

अनुवादक आचार्य विश्वेश्वर—हिन्दी बभ्रवित जीवितम्

विश्वनाथ—साहित्य दर्पण, (पंचम, १९३१)

पल्ल-पल्लिकाएँ : कोश

अवन्तिका : जुलाई, (१९६४)

धर्मयुग : १६ फरवरी १९६५

हिन्दी साहित्य कोश, भाग १ (द्वितीय संस्करण)

ENGLISH

Bowra, C. M., *The Heritage of Symbolism*, 1951.

Bradley, A. C., *Oxford Lectures on Poetry*, 1955.

Bosanquet, Bernard, *A History of Aesthetics*, 1949.

Burk, Edmund, *The Harvard Classics Vol. 24*.

Crane, R.S., *Critics and Criticism*, 1952.

Daiches, David, *Critical Approaches to Literature*, 1961.

Flaccus, L. W., *The Spirit and Substance of Art*.

George, Santayana, *The Sense of Beauty*, 1955.

Kedney, I. S., *Heagel's Aesthetics*.

Kruzer, James R., *Elements of Poetry*.

Lewis, C. Day, *Poetic Image*, 1958.

Lieder, Paul Robert, Robert Withington, *The Art of Literary Criticism* 1941.

Rosser, G. C., *English Literary Appriclation*.

Roberts, W. Rhys, *Longinus on the Sublime*, 1935.

Shastri Surendra Nath, *The Laws of Sanskrit Drama Vol. I*, 1961.

Tagore, Ravinder Nath, *Collected Poems & Plays of Ravinder Nath Tagore*, 1961.

Wordsworth William and Coleridge S. T., *Lyrical Ballads*, 1920.

Warren Austin and Wellek, Rene, *Theory of Literature*, 1955.

Wimsatt, William and Brooks Cleanth, *Literary Criticism : A Short History*, 1964.

Wordsworth, *English Critical Essays XIX Century (World's Classics)*, 1864.

